



Victor Ieronim Stoichiță

Scurtă istorie a umbrei

seriile de Autor
HUMANITAS

O veche legendă povestită de Pliniu cel Bătrân ne vorbește despre o fată din Corint pe care dragostea ar fi ajutat-o să inventeze pictura. În ajunul despărțirii de iubitul ei, fata are nemaivăzuta idee de a-i păstra imaginea trasând conturul umbrei celui gata de plecare pe un zid. Ia naștere astfel prima pictură, a cărei încărcătură erotică și a cărei valoare de substitut simbolic al ființei iubite nu lasă nici o îndoială.

În mod paradoxal, acest minunat mit de origine a fost, de-a lungul istoriei artei occidentale, „uitat“ sau poate în mod voit „ascuns“. Cartea de față își propune să reconstituie cauzele acestei ciudate amnezii și să traseze istoria unui „rest“. Lucrarea pleacă de la ideea conform căreia a reconstitui „istoria umbrei“ este o modalitate de a rescrie istoria ascunsă a reprezentării occidentale.



ISBN 978-973-50-2025-5



VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ s-a născut la București, la 13 iunie 1949. Studii universitare la București, Roma (licență în istoria artei) și Paris (doctorat de stat). A fost asistent la Catedra de istoria și teoria artei a Academiei de Arte Frumoase din București (1973–1981) și la Institutul de Istorie a Artei al Universității din München (1984–1990). A fost profesor invitat la diferite universități, printre care Sorbona (1987), Göttingen (1989–1990), Frankfurt (1990), Harvard (2005–2007), precum și la Collège de France (2008). A fost de asemenea cercetător asociat la diferite instituții de cercetare (Institute of Advanced Study/Princeton, The Getty Center/Los Angeles; Wissenschaftskolleg zu Berlin; Max Plank Institut für Kunstgeschichte/Roma). Din 1991 este profesor la Universitatea din Fribourg (Elveția). În februarie 2007 a primit titlul de doctor honoris causa al Universității Naționale de Arte din București.

SCRIERI: *Simone Martini*, Meridiane, 1975; *Ucenicia lui Duccio di Buoninsegna*, Meridiane, 1976; *Pontormo și manierismul*, Meridiane, 1978 și Humanitas, 2008; *Mondrian*, Meridiane, 1979; *Georges de La Tour*, Meridiane, 1980; *Creatorul și umbra lui*, Meridiane, 1981 și Humanitas, 2007; *Efectul Don Quijote*, Humanitas, 1995. Cărțile publicate în ultimii ani au fost traduse în numeroase limbi. Dintre ele amintim: *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*, Méridiens-Klincksieck, Paris, 1993 (traducere românească, Meridiane, 1999); *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Reaktion Books, Londra, 1995; *A Short History of the Shadow*, Reaktion Books, Londra, 1997 (traducere românească, Humanitas, 2000); *Goya. The Last Carnival*, Reaktion Books, Londra, 1999 (traducere românească, Humanitas, 2007); *Ver y no ver*, Siruela, Madrid, 2005 (traducere românească, Humanitas, 2007); *The Pygmalion Effect: from Ovid to Hitchcock*, The University of Chicago Press, Chicago, 2008.

Victor Ieronim Stoichiță

Scurtă istorie a umbrei

Ediția a doua

Traducere din engleză de
DELIA RĂZDOLESCU

HUMANITAS
BUCUREȘTI

Seria de autor Victor Ieronim Stoichiță este coordonată de
MONA ANTOHI

Coperta
ANGELA ROTARU

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
STOICHIȚĂ, VICTOR IERONIM
Scurtă istorie a umbrei/Victor Ieronim Stoichiță;
trad.: Delia Răzdolescu. – Ed. a 2-a – București:
Humanitas, 2008
ISBN 978-973-50-2025-5

I. Răzdolescu, Delia (trad.)

7.017.2(100)

VICTOR I. STOICHITA
A SHORT HISTORY OF THE SHADOW

First published in English by Reaktion Books, 1997

EDITURA HUMANITAS
Piața Presei Libere 1, 013701 București, România
tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51
www.humanitas.ro

Comenzi CARTE PRIN POȘTĂ: tel./fax 021/311 23 30
C.P.C.E. – CP 14, București
e-mail: cpp@humanitas.ro
www.librariilehumanitas.ro

Introducere

Se cunosc foarte puține lucruri cu privire la începuturile picturii, spunea Pliniu cel Bătrân în *Istoria naturală* (XXXV, 14). Un lucru este, cu toate acestea, sigur, și anume că pictura s-a născut atunci când umbra omului a fost pentru întâia oară circumscrisă de linii. Această naștere „în negativ“ a reprezentării artistice occidentale este fără doar și poate semnificativă. Pictura și-a făcut apariția sub semnul unei absențe/prezențe (absența corpului; prezența proiecției lui). Istoria artei este jalonată de dialectica acestei relații.

La vremea când Pliniu cel Bătrân își redacta tratatul (sec. I d. Cr.) imaginea picturală nu mai constituia de mult timp un simplu contur al unei pete. Umbra fusese integrată în spațiul unei reprezentări complexe, sugerând cea de-a treia dimensiune – volumul, relieful, corpul. Inițial, atât pentru autorul *Istoriei naturale,* cât și pentru contemporanii săi din lumea artelor, imaginea-umbră nu mai constituia decât o amintire îndepărtată, un fapt pe jumătate mitic, pe jumătate istoric, un semn al originilor sale ce trebuia perceput (sau recunoscut), dar de care trebuia să te ferești fără încetare: ce s-ar fi întâmplat – se întreba unul dintre contemporanii lui Pliniu – dacă nimeni n-ar fi îndrăznit să-și depășească predecesorii? Răspunsul: „Arta picturii s-ar fi redus în continuare la trasarea unui contur în jurul umbrei lăsate de corpurile aflate în lumina soarelui“ (Quintilian, *Institutio oratoria,* X, II, 7).

Această afirmație de începuturi, susținută de mai multe surse, poate fi coroborată cu alta, cea care constituie punctul de plecare al teoriei occidentale a cunoașterii: mitul platonician

al peșterii. Platon își imaginează omul ca fiind prizonier al unei grote (*Republica,* 517–519); nu poate privi decât fundul închisorii sale, zidul pe care sunt proiectate umbrele unei realități exterioare, a cărei existență nu o poate nici măcar bănui. Doar întorcându-se către lumea soarelui, omul începuturilor putea avea acces la adevărata cunoaștere.

Mitul lui Pliniu și cel al lui Platon sunt asertiuni paralele care nu comunică la nivelul discursului, dar între care se pot stabili raporturi la nivel hermeneutic. Dacă nu au fost studiate niciodată împreună până acum, faptul se explică fără îndoială prin caracterul deosebit de riscant al unui astfel de demers. Platon și Pliniu vorbesc, într-adevăr, despre lucruri diferite și în contexte diferite. Cu toate acestea, există mai mulți factori care ar justifica stabilirea unor corelații între aceste două texte: ambele abordează două mituri ale originii (în cazul lui Pliniu, mitul artei, iar în cel al lui Platon, mitul cunoașterii); mitul privind nașterea reprezentării artistice și cel privind nașterea reprezentării cognitive se centrează pe unul și același motiv, cel al proiecției; proiecția originară este o pată întunecată – o umbră. Arta (arta adevărată), ca și cunoașterea (cunoașterea adevărată), reprezintă depășirea ei.

Raportarea la origini (relația cu umbra) caracterizează istoria reprezentării occidentale. Cartea de față își propune să jaloneze această istorie. Fiind vorba de o entitate negativă, nu este de mirare că nu a fost studiată până acum în mod coerent. Concepția noastră despre istorie – și anume, o concepție hegeliană – și concepția noastră despre reprezentare, platoniciană, ne-au permis și ne-au încurajat abordarea din unghiuri diferite a *istoriei luminii*[1], dar au eludat posibilitatea unei *istorii a umbrei.* Hegel a fost cel care, în mod indirect, a enunțat natura acestei ambiguități:

> „...ne *reprezentăm* însă, e adevărat, ființa, eventual, sub forma luminii pure, ca limpezime a văzului netulburat (*die Klarheit ungetrübten Sehens*), iar neantul ni-l reprezentăm ca noapte pură, asociind diferența dintre ființă și neant cu această deosebire sensibilă și bine cunoscută. În realitate însă, reprezentându-ne mai precis această imagine vizuală, putem să ne dăm ușor seama că în claritatea absolută (*in der absoluten Klarheit*) vedem tot așa de mult și tot așa de puțin ca în întunericul absolut, că deci o vedere, ca și cealaltă, e vedere pură, vedere a neantului. Lumina pură și întunericul pur sunt două viduri identice. Abia în lumina determinată – lumina este determinată de către întuneric –, deci în lumina tulburată, și tot astfel în întunericul determinat, întunericul este determinat de către lumină; în întunericul luminat poate fi ceva distins (*unterscheiden*), deoarece lumina tulburată (*getrübtes Licht*) și întunericul luminat posedă diferența în ele însele și, prin aceasta, sunt ființă *determinată* (*Dasein*)."[2]

În consecință, studiul relației dintre umbră și lumină poate fi deplin justificat doar dintr-o perspectivă strict hegeliană. În termenii reprezentării picturale, am putea spune că numai o istorie a clarobscurului ar avea șanse de reușită.[3] Mai mult decât atât, studierea exclusivă a umbrei, din această perspectivă, ar implica o dublă sfidare atât la adresa reprezentării pozitive a luminii ca existență absolută, cât și la adresa raportului dialectic lumină–întuneric. Istoria umbrei nu este totuși istoria neantului. Ea este una dintre căile de acces la istoria reprezentării occidentale prin poarta deschisă de înseși miturile originii. Conform punctului de plecare indicat de cele două asertiuni diferite, dar paralele (Pliniu despre pictură și Platon despre cunoaștere), cartea de față se plasează în punctul de convergență între istoria reprezentării artistice și filozofia reprezentării, de unde și dificultățile cu care a fost nevoit autorul să se confrunte.

Studii recente din domeniul istoriei artei au atras atenția asupra importanței unei abordări aprofundate.[4] Există însă studii anterioare acestora, care mai oferă și astăzi temei de cugetare cu privire la proiecția științifică a umbrei în pictură

sau în simbolismul acesteia.[5] Totuși, antropologia este cea care pare să fi devansat toate eforturile celorlalte discipline, dat fiind că aporturile cele mai importante la înțelegerea semnificației umbrei pentru mentalitatea primitivă datează de la începutul acestui secol.[6] Ceea ce lipsește însă este o adevărată tentativă de stabilire, cu riscul unei focalizări multiple, a locului pe care îl ocupă reflecțiile asupra umbrei în cadrul discursului despre reprezentare din cultura occidentală. Conștient fiind de acest risc, autorul și-a asumat totuși misiunea. Ea a fost considerabil ușurată de încurajările prietenilor și colegilor noștri, de discuțiile cu aceștia și de informațiile oferite de ei: Oskar Bätschmann, Astrid Börner-Nunn, Helmut Brinker, Caroline Walker Bynum, Christa Döttinger, Matei Candea, Thierry (și Claire) Lenain, Didier (și Grazia) Martens, Sergiusz (și Kasa) Michalski, Reinhard Steiner, Anca Vasiliu, Susann Waldmann, Jeannette Zwingenberger. Ajutorul primit în materie de documentare din partea unor distinse persoane precum Catherine Schaller, Anita Petrovski și Loyse Revertera a redus semnificativ timpul de gestație al acestei cărți. Esențiale s-au dovedit, de asemenea, condițiile de lucru ideale de care am beneficiat la biblioteca de la Zentralinstitut für Kunstgeschichte din München și amabilitatea personalului acesteia (și, în acest sens, l-aș menționa în mod special pe Dr. Thomas Lersch, fără de care această carte nu ar fi văzut lumina tiparului). Manuscrisul a beneficiat de lectura atentă și constructivă a stimaților Victor Alexandre Stoichiță, Catherine Candea, Elena Lupaș, William W. Bellis, Didier Martens și Thierry Lenain. Aș dori să mulțumesc familiei mele pentru înțelegerea fără rezerve și sprijinul neprecupețit pe care mi le-au acordat. Dedic această carte soției mele Anna Maria și copiilor noștri, Pedro și Maria, în amintirea „vânătorilor noastre de umbre“ și a plimbărilor la Ecuvillens.

NOTE

1 Cu privire la acest subiect, vezi H. Blumenberg, „Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung“, *Studium Generale,* VII (1957), pp. 432–447. Există o istorie a luminii în pictură: W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei* [1954], Gebr. Mann, Berlin, 1989.

2 G.W.F. Hegel, *Știința logicii,* trad. D.D. Roșca, Editura Academiei, București, 1966, cartea I, secțiunea I, capitolul I, nota 2.

3 Dispunem în momentul de față de cartea lui R. Verbraeken, *Clair-Obscur, histoire d'un mot,* Jacques Laget, Nogent-le-Roi, 1979, o lucrare pe cât de solid documentată, pe atât de dezamăgitoare în materie de propuneri teoretice și concluzii.

4 E.H. Gombrich, *Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art,* National Gallery, London, 1995; M. Baxandall, *Shadows and Enlightenment,* Yale University Press, New Haven / London, 1995. Nu am avut decât un acces limitat la aceste cărți, întrucât la data apariției lor redactarea lucrării mele fusese încheiată.

5 R. Rosenblum, „The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism“, *Art Bulletin,* XXXIX (1957), pp. 279–290; T. DaCosta Kaufmann, „The Perspective of Shadows: The History of the Theory of Shadow Projection“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* XXXVIII (1979), pp. 258–287. Adenda și modificările aduse acestui articol pot fi consultate în T. DaCosta Kaufmann, *The Mastery of Nature: Aspects of Art, Science and Humanism in the Renaissance,* Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1993, pp. 72–78.

6 J. von Nägelein, „Bild, Spiegel und Schatten im Volksglauben“, *Archiv für Religionswissenschaft,* V (1902), pp. 1–37; F. Pradel, „Der Schatten im Volksglauben“, *Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde,* XII (1904), pp. 1–36; J.G. Frazer, *The Golden Bough,* Macmillan, London, 1915, și ediția în limba franceză, *Le Rameau d'Or,* Robert Laffont, Paris, 1993, vol. I, pp. 529–542 (vezi și *Creanga de aur,* trad. de Octavian Nistor, Minerva, București, 1980 – n.ed.).

I
Stadiul umbrei

ORIGINI

Să începem printr-o lectură atentă a lui Pliniu:

„Problema originilor picturii este neclară și nu se încadrează în planul acestei lucrări. Egiptenii afirmă că această artă a fost inventată la ei, cu șase mii de ani înainte de a trece în Grecia – pretenție evident deșartă. În ceea ce îi privește pe greci, unii dintre ei spun că ar fi fost descoperită la Sicyon, alții susțin că ar fi apărut în Corint, dar toți sunt de acord că a început cu trasarea unui contur în jurul umbrei umane, aceasta fiind prima metodă, în timp ce al doilea stadiu era realizat într-o singură culoare, după ce fusese inventată o a doua metodă mai elaborată, denumită monocromă și aplicată până în zilele noastre" (*Istoria naturală,* XXXV, 15).[1]

Același autor reia subiectul, pentru a-l dezvolta puțin mai mult:

„S-a spus destul, poate mai mult decât destul, despre arta picturii. Poate ar fi mai nimerit să adăugăm acestor remarci câte ceva despre arta plastică. Cu ajutorul aceluiași pământ a fost inventată modelarea din argilă a portretelor de către Butades, un olar din Sicyon, în Corint. El a făcut acest lucru datorită fiicei sale, îndrăgostită de un tânăr; când acesta urma să plece din localitate, fata a desenat pe perete conturul umbrei chipului său, proiectată pe perete de flacăra lumânării. Tatăl ei a lipit argilă pe

desen, dându-i relief, și a întărit-o la foc împreună cu celelalte piese de olărie. Se spune că acest portret s-a păstrat în Templul Nimfelor din Corint..." (*Istoria naturală,* XXXV, 43).[2]

Să încercăm să rezumăm asertiunile lui Pliniu. Însuși faptul că abordează mitul în două secțiuni diferite din cartea sa ne dă de gândit. În primul pasaj, autorul vorbește despre originea picturii, iar în al doilea de cea a sculpturii. Așadar, după cât se pare, reprezentarea artistică în general își găsește rădăcinile în stadiul primitiv al umbrei. Aceste origini (*initiis*) sunt definite de Pliniu drept „incerte" (*incerta*), ceea ce ar însemna, cu alte cuvinte, că recunoaște caracterul lor mitic. Istoria (6000 de ani) și geografia (Egiptul) nu sunt menționate decât pentru a pune sub semnul întrebării originile. Scopul lui Pliniu a fost, ca atare, acela de a clarifica această origine „incertă" printr-o expunere fundamentală, lipsită de orice fel de temporalitate precisă. În primul fragment (XXXV, 15), care privește exclusiv pictura, Pliniu ne explică începuturile ei (*picturae initiis*) prin intermediul unei umbre conturate (*umbra hominis lineis circumducta*). Acest exemplu este invocat pentru a slăbi, dacă nu chiar a invalida, ipoteza originilor egiptene ale artei grecești. Potrivit legendei, atât la egipteni, cât și la greci (*omnes*), pictura ar fi derivat, *illo tempore,* din umbră. Citind printre rânduri, credem că Pliniu ar fi vrut să spună următoarele: grecii au avut revelația picturii nu privind operele de artă egiptene, ci observând umbra umană.

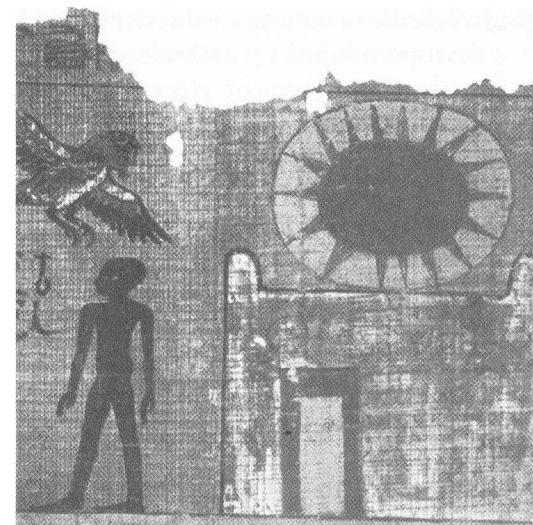
Caracterul primitiv al primului act al reprezentării, așa cum l-a descris Pliniu, rezidă în faptul că imaginea picturală inițială nu ar fi fost rezultatul unei observații directe a unui trup omenesc și al reprezentării acestuia, ci captarea proiecției acestui trup. Umbra operează o reducție a volumului pe suprafață. Această primă metodă, fundamentală, de transpunere și reducție este atribuită, potrivit lui Pliniu, naturii înseși. Artistul nu intervine decât în cel de-al doilea moment.

Reprezentare a reprezentării (o imagine a umbrei), prima pictură nu a fost decât o copie a unei copii. Totuşi platonismul acestei concluzii este doar implicit în textul lui Pliniu.

Nu este greu să se discearnă în mitul consemnat de *Istoria naturală* o anume teorie presupunând trei termeni: pictura greacă primitivă, pictura egipteană, umbra. Dacă autorul reuşeşte să trateze cu uşurinţă aceşti termeni, inversându-le relaţia, faptul se datorează prezenţei reprezentării prin proiecţie bidimensională în fiecare dintre cei trei termeni ai teoriei. Pliniu explică în felul acesta convenţiile imaginii primitive. Profilul perfect din pictura egipteană (il. 1) şi cel din pictura arhaică greacă (il. 2) reprezintă produsul unei proiecţii care exclude racursiul şi care antrenează convenţii precum cea a umărului din fundal aflat la acelaşi nivel cu cel din prim-plan sau a chipului reprezentat din profil cu un ochi văzut din faţă.

O primă concluzie care se impune din această interpretare este că demersul lui Pliniu poate fi plasat la punctul de întâlnire dintre istorie şi mitologia artistică. Autorul, familiarizat, fără doar şi poate, cu o formă avansată de pictură ca, de pildă, cea pompeiană (Pliniu a decedat în anul 79, anul erupţiei Vezuviului), a explicat arta timpurie, adică arta egipteană, apoi pictura greacă antică cu figuri negre pe fond roşu printr-o fabulă a umbrei conturate. Această fabulă recurge la un mit al originii pentru a explica un fapt istoric (pictura timpurie).

Finalul pasajului din Pliniu conţine indicii cu privire la stadiile cruciale din evoluţia picturii de la primitivul „stadiu al umbrei“ până la marea pictură. Aflăm că simplul contur al umbrei avea să fie curând înlocuit de pictura monocromă, care, la rândul ei, s-a perfecţionat treptat, cu toate că semnele originilor sale mitice nu vor fi niciodată şterse complet. În alt pasaj (XXXV, 11), Pliniu ne spune că va trebui să se aştepte apariţia marilor artişti pentru ca stereotipul proiecţiei plate să fie în sfârşit înlocuit de relief şi ca umbra să renunţe la funcţia ei primară de matrice a imaginii pentru a deveni un mijloc de expresie:



1. Sufletul şi umbra ieşind din mormânt în zorii zilei, c. 1400 î. Cr., papirusul Neferoubenef 92, Musée du Louvre, Paris.

2. Pixidă atică cu figuri negre, c. 580–570 î. Cr., în. 12,5 cm, Musée du Louvre, Paris.



„În cele din urmă arta s-a diferențiat (*se ars ipsa distinxit*); a descoperit lumina și umbrele, contrastele de culori care își valorificau reciproc efectul. Mai târziu s-a adăugat strălucirea, cu totul altceva decât lumina. Opoziția dintre strălucire și lumină, pe de o parte, și umbră, pe de altă parte, s-a numit clarobscur (*tonon*), iar juxtapunerea culorilor și trecerea dintr-una într-alta – demitentă (*harmogen*)."

Potrivit lui Quintilian (*Institutio oratoria*, 12, X, 4), Zeuxis ar fi inventat relația rațională între umbră și lumină (*ratio umbrarum et luminum*).

În timp ce în primul pasaj (XXXV, 15) Pliniu consideră că umbra s-ar afla la originea reprezentării picturale, în cel de-al doilea (XXXV, 43) omite discursul cu privire la bidimensionalitatea reprezentării picturale pentru a se concentra asupra artei formelor volumetrice, și anume, asupra sculpturii. Cel de-al doilea pasaj din *Istoria naturală* oferă un scenariu bogat, capabil să provoace o reacție în lanț în mintea cititorului. În ultimă analiză, totul este nesigur în acest scenariu misterios și nocturn, lăsând întreaga interpretare sub semnul ipotezei. Într-adevăr, autorul trece sub tăcere rațiunile pentru care tânăra femeie a modelat imaginea iubitului ei, de ce tatăl ei i-a dat volumul care îi lipsea și, în sfârșit, care a fost motivul pentru care acest simulacru a fost depus într-un templu. Înarmați cu instrumentele hermeneuticii mitului, putem totuși risca o interpretare, concentrată asupra funcției magice a procesului descris.

Evenimentul care a inspirat primul simulacru de portret a fost plecarea ființei iubite. Legenda nu ne spune de ce și unde pleca, nu menționează decât că urma să plece departe (*abeunte illo peregre*). Umbra o ajută pe tânăra femeie să capteze (*circumscripsit*) imaginea iubitului care pleacă, prin crearea unui înlocuitor. Problema care se ridică în acest caz este considerabilă, pentru că, de fapt, scoate în evidență calitatea metafizică a imaginii, ale cărei origini ar trebui căutate în întreruperea relației erotice, în despărțire, în plecarea modelului, de unde și caracterul de substitut, de surogat al reprezentării.

Nu este deci de mirare că la un secol după Pliniu, alt autor, Athenagoras, relatează aceeași istorie în felul următor:

„Confecționarea păpușilor a fost inspirată de o tânără: foarte îndrăgostită de un bărbat, a desenat umbra acestuia pe perete în timp ce dormea; apoi, tatăl ei, încântat de extraordinara asemănare – lucra cu argilă – i-a sculptat chipul, umplând contururile cu pământ."[3]

Din ambele texte reiese clar că posibila funcțiune primară a reprezentării bazate pe umbră este cea de suport mnemonic: transformă absența în prezență. În acest caz, un rol esențial îl are asemănarea (*similitudo*) umbrei cu originalul. O altă funcțiune posibilă decurge din faptul că imaginea-umbră este imaginea *cuiva;* ea se aseamănă cu persoana a cărei imagine o reprezintă și, în același timp, îi *aparține* acesteia. Umbra reală, constant schimbătoare, a bărbatului iubit îl va însoți în peregrinările sale, în timp ce imaginea acestei umbre prinsă pe perete va rămâne o aducere aminte, opusă mișcării călătoriei și dobândind, ca atare, o valoare conciliatorie. Adevărata umbră îl însoțește pe cel care pleacă, în timp ce conturul lui, fixat o dată pentru totdeauna pe perete, imortalizează o prezență sub forma unei imagini, captează o clipă și o face să dăinuiască.

În legătură cu această interpretare, demn de reținut este faptul că textul lui Pliniu descrie o metodă autentică de proiecție, capabilă să *verticalizeze* umbra. Contrar celorlalte variante ale mitului (vezi primul citat din Pliniu și cel din *Institutio oratoria* a lui Quintilian), aceasta susține că chipul (*facies*) iubitului a fost proiectat pe perete (*in pariete*) cu ajutorul unei lămpi (*lucerna*). Se regăsesc astfel două funcțiuni vitale ale acestui surogat de imagine: asemănarea (care în esență este o chestiune de „chip") și verticalitatea acesteia. Proiecția creează umbra, iar umbra creată oferă suportul similitudinii finale (*similitudo ex argilla*). În consecință, această primă creație (prima păpușă, în cazul lui Athenagoras) nu este în nici un caz, cel puțin în ceea ce îl privește pe Pliniu, o figură

culcată (noțiune străină, de fapt, spiritului artei grecești), ci, dimpotrivă, o „statuie“ (*statua*), adică o imagine în poziție verticală. Detaliile lapidare referitoare la mecanismul verticalizării sunt extrem de importante, dat fiind că Pliniu, așa cum o dovedesc mai multe pasaje din opera sa, era la curent cu o întreagă metafizică primitivă a umbrei (în special, a umbrei culcate direct pe pământ) și a legăturilor acesteia cu moartea.[4] O lectură atentă a textului dezvăluie sensul lui ascuns: fiica lui Butades „captează“, cum s-ar spune, în seara din ajunul plecării iubitului ei, imaginea acestuia într-o verticalitate pe care o dorește perpetuă, exorcizând, în felul acesta, primejdia morții și păstrând pe vecie alături de ea o imagine „vie“, adică „în picioare“, a ființei iubite, compensatoare pentru absența acesteia.

Se poate descifra cu ușurință în aceste rânduri un amalgam de exorcism erotic[5] și de practică mediatoare, menite să preîntâmpine moartea iubitului plecat. Textul lui Pliniu ridică însă imediat o problemă suplimentară, întrucât specifică faptul că fiica olarului a conturat pe perete doar chipul iubitului ei (*umbram ex facie eius*); nu face, în schimb, nici o mențiune despre conturarea întregului trup. Oare este vorba de o omisiune sau, în acest stadiu al reprezentării, absența trupului este intenționată? Este bine cunoscut faptul că Pliniu obișnuia să combine mai multe surse fără să le înțeleagă întotdeauna deplin.[6] Ca atare, orice tentativă de interpretare întâmpină dificultăți serioase. Trebuie să reținem și faptul că la Athenagoras statuia-păpușă pare să reproducă în întregime trupul tânărului, în timp ce în primul pasaj din lucrarea lui Pliniu (*Istoria naturală*, XXXV, 15) ni se spune, la modul general, că pictura „a început prin trasarea unui contur în jurul umbrei umane“ (*umbra hominis*), iar Quintilian, mai mult sau mai puțin în aceeași epocă, specifică fără echivoc că acest procedeu privea umbrele făcute de trup în lumina soarelui (*...umbrae quam corpora in sole fecissent...*). Se pare, de aceea, că scenariul plinian reprezintă o variantă specifică a mitului, care nu ne dă nici o posibilitate de a ne pronunța

asupra acestor modificări ce pot fi atribuite întâmplării sau, dimpotrivă, pot ascunde un sens anume. Oricum ar fi, să încercăm totuși să examinăm textul mai îndeaproape.

Pliniu ne spune că ideea inițială (*primus invenit*) a tinerei îndrăgostite (*capta amore*) a fost să capteze imaginea trasând conturul umbrei. În acest prim stadiu, reprezentarea echivalează cu o dublă „nerealizare“. Ni se comunică de fapt că tânăra nu păstrează lângă ea *decât* umbra iubitului. Umbra proiectează modelul pe perete, reducând ființa la o aparență. Această umbră nu este „trupul“, ea este, în dublă calitate, un *celălalt* al trupului (ca un „spectru“, ca un „cap“).

Intervenția tatălui (olarul Butades) conferă acestei fantezii o nouă realitate. Aceste rânduri, care l-ar fi interesat probabil deosebit de mult pe Sigmund Freud, nu sunt lipsite totuși de ambiguitate. Tatăl dă consistență spectrului. El pune argilă acolo unde nu era nimic în afară de conturul unei umbre. Dă relief formei (*typum fecit*), pe care o întărește în focul cuptorului său (*induratum igni*). Primul nivel de realizare al acestei nerealizări timpurii a fost astfel atins. Umbra dobândește acum consistență.[7] Ceea ce Pliniu nu afirmă clar este totuși dacă, în cursul acestui proces de „împlinire“, Butades a conferit fanteziei fiicei sale atât corp, cât și volum. O interpretare literală a textului lui Pliniu (contrazisă, cu toate acestea, de „păpușa“ lui Athenagoras) ne-ar duce la concluzia că Butades a creat un fel de medalion în relief, reprezentând capul iubitului fiicei lui. În fraza următoare, Pliniu precizează că această figură (*typus*) a fost pusă în cuptor împreună „cu celelalte articole de olărie“ (*cum ceteris fictilibus*), ca și cum ar fi fost unul dintre acestea. Scenariul face ca nașterea modelajului în argilă și apariția imaginii pictate să se confunde, ambele fiind realizate în același loc – atelierul unui olar.[8] În clipa următoare, Pliniu ne obligă să formulăm următoarea ipoteză de lectură: intervenția lui Butades nu este doar un demers concret (olarul care dă volum imaginii plate a umbrei figurate), ci și unul simbolic. „Chipul din argilă“ (*similitudo ex argilla*) făcut de Butades

corespunde unui topos poetic celebru, ilustrat cu și mai multă autoritate de către Cicero în *Tusculanae disputationes* (I, 52):

„...trupul este ca un vas sau ca un receptacul al sufletului (*...corpus quidem quasi vas est aut aliquod animi receptaculum*)."

În clasicul său studiu cu privire la cultul sufletului, Erwin Rohde a demonstrat fără putință de echivoc legăturile simbolice dintre umbră, suflet și dublura unei persoane la grecii antici.[9] Dacă aceste legături se mai pot întâlni la Pliniu, după cum cred eu, înseamnă că rezultatul colaborării dintre olar și fiica sa a fost crearea simbolică a unei dubluri „însuflețite", a unei figuri-surogat, greu de conceput fără vizualizarea unor acțiuni rituale care s-ar exercita asupra ei. Într-adevăr, această ipoteză capătă sens în urma transferării chipului din argilă în templul din Corint, după cum menționează Pliniu. Textul permite însă și o altă speculație, ce poate fi rezolvată doar citind printre rânduri. Suntem tentați să presupunem că relația pliniană se bazează pe un text mai vechi, pe care îl comprimă sau îl citează doar parțial. Procedând în felul acesta, Pliniu a sacrificat probabil adevărata temporalitate a relatării, care, inițial, ar fi putut să se deruleze în mai multe etape. Nu cred că greșesc dacă afirm că, în acest act de comprimare temporală, Pliniu a eliminat un episod important, care se situa undeva între crearea siluetei de către tânăra femeie și plasarea imaginii finale în templu. Acest episod, în lipsa căruia înțelesul pasajului se pierde în mare măsură, este moartea ființei iubite.

Întrucât mi-am mai asumat și alte riscuri în interpretarea avansată de mine, aș dori să merg și mai departe sugerând că episodul morții iubitului a avut loc, probabil, înainte de intervenția olarului. Pentru și mai multă claritate, întreaga istorie trebuie să se fi desfășurat după cum urmează:

1. Fata creează o imagine-surogat, cu dublă funcție: ea trebuie totodată să-i reamintească imaginea iubitului care pleacă (la război) și să exorcizeze primejdia care îl amenință.
2. Tânărul moare (probabil eroic, pe câmpul de bătălie). Episodul nu apare în text.
3. (Întrucât tânărul moare), tatăl creează un chip din argilă (*similitudo ex argilla*) menit să joace rolul de dublură a celui dispărut. Această dublură este dotată cu „suflet" (sub forma umbrei) și cu „trup" (sub forma receptaculului acestui suflet).
4. Chipul din argilă devine obiect de cult în templul din Corint.

Nu găsesc nici o altă explicație valabilă care să justifice dezvoltarea narațiunii, care în pasajul din *Istoria naturală* înaintează de la fixarea nocturnă a umbrei până la depunerea chipului în templu.

Dacă acceptăm această interpretare a textului lui Pliniu, vom înțelege cu ușurință că fabula nu face decât să modeleze marea istorie într-o formă mitică. Ceea ce Pliniu relatează în termeni de legendă este în realitate istoria imaginii-substitut. Această poveste adevărată (relatată sub formă de fabulă de către Pliniu) începe în Egipt (fapt de altfel recunoscut în primul dintre pasajele citate din *Istoria naturală,* XXXV, 15) și are toate particularitățile mitului plinian: umbra, dublura, moartea. Să încercăm o scurtă reconstrucție a acestei „mari istorii", respinsă de Pliniu în favoarea fabulei.

Egiptologii și eleniștii sunt de acord că atât în Egipt, cât și în Grecia statuia apare fie ca dublură a unui zeu, fie ca dublură a unui mort.[10] Statuia, în calitate de substitut al unei persoane decedate, trebuia neapărat să fie considerată însuflețită. Faimosul *ka* al egiptenilor era sufletul statuilor ce reprezentau moartea. Așa cum ne reamintește Maspéro într-un studiu clasic, umbra a fost forma cea mai veche sub care egiptenii vizualizau sufletul (*ka).* În cazul acesta este vorba de o „umbră clară, de o proiecție colorată, însă aeriană, a individului, reproducând fiecare trăsătură a sa". Umbra neagră

(*khaïbit*), fiind considerată din cele mai vechi timpuri însuși sufletul omului, avea să fie socotită dublura lui.

Cele două variante ale umbrei alternează, aflându-se într-o relație de interșanjabilitate: atâta vreme cât omul se află în viață, umbra neagră reprezintă propria sa exteriorizare. Când aceasta dispare în clipa morții lui, funcțiunea dublurii sale este preluată de *ka* și de statuie, pe de o parte, și de mumie, pe de altă parte.[11] Grecia este locul în care asistăm la această translație deosebit de semnificativă intervenită în noțiunea de dublură. Jean-Pierre Vernant a studiat raportul dintre figura funerară arhaică și tema nobilei morți (*kalos thanatos*), „cea care asigură tânărului războinic, căzut în floarea vârstei pe câmpul de bătălie, o glorie nepieritoare, imortalizându-l în memoria generațiilor ce vor urma: numele său, faptele sale vitejești, cariera sa, sfârșitul său eroic, care i-a consfințit pe vecie statutul său de om desăvârșit, de mort frumos (*agathos anèr*)“[12]. În lumina acestor considerații cred eu că ar trebui să fie înțeleasă eliptica legendă pliniană și mai ales finalul ei ce sugerează un cult al „chipului din argilă“, care reproduce, include și găzduiește „umbra“ tânărului absent probabil pentru totdeauna.[13]

Va trebui de aceea să vedem în dublura creată de Butades pornind de la umbră, un *colos* în accepțiunea veche a cuvântului, care nu evoca în nici un caz o statură uriașă, ci ceva ridicat, înălțat, durabil și însuflețit[14], în timp ce silueta trasată de tânăra femeie era doar un *eidolon,* o imagine fără substanță, o dublură impalpabilă, imaterială a celui ce urma să plece. Această imagine, odată fixată pe perete, oprește timpul. Raportul *umbră–timp,* așa cum este ilustrat în scenariul nocturn din varianta pliniană a mitului (opus variantei diurne, solare pe care ne-a transmis-o Quintilian), a fost formulat într-o manieră deosebit de caracteristică: umbra sub lumina soarelui desemnează un anumit moment și nimic mai mult, spre deosebire de umbra nocturnă ce iese din ordinea naturală a timpului, oprind fluxul devenirii.

Fabula lui Pliniu se referă la origini în măsura în care oferă o prelungire și o alternativă la metafizica egipteană a

imaginii. Este substitutul acesteia pentru că relatează o aventură care aparține, în esență, Greciei antice, pe care autorul *Istoriei naturale* nu o împărtășește în întregime întrucât era vorba de încorporarea acelui *eidolon* în *colos.*

„UMBRE, REFLECTĂRI ȘI ALTELE DE ACEST FEL“

„— Iată mai mulți oameni aflați într-o încăpere subpământeană, ca într-o peșteră al cărei drum de intrare dă spre lumină, drum lung față de [lungimea] întregului peșterii. În această încăpere se găsesc, încă din copilărie, cu picioarele și gâturile legate, astfel încât trebuie să stea locului și să privească doar înainte, fără să poată să-și rotească capetele din pricina legăturilor. Lumină le vine de sus și de departe, de la un foc aprins înapoia lor; iar între foc și oamenii legați, este un drum așezat mai sus, de-a lungul căruia, iată, e zidit un mic perete, așa cum este paravanul scamatorilor, pus dinaintea celor ce privesc, deasupra căruia își arată ei scamatoriile...

— Văd, spuse el.

— ...mai încearcă să vezi și că, de-a lungul acestui perete, niște oameni poartă felurite obiecte care depășesc în înălțime zidul, mai poartă și statui de oameni, ca și alte făpturi de piatră sau de lemn, lucrate în chipul cel mai divers. Iar dintre cei care le poartă, unii, cum e și firesc, scot sunete, alții păstrează tăcerea.

— Ciudată imagine și ciudați sunt oamenii legați!

— Sunt asemănători nouă, am spus. Căci crezi că astfel de oameni au văzut, mai întâi, din ei înșiși, cât și din soții lor, altceva decât umbrele care cad, aruncate de foc, pe zidul de dinaintea lor?

— Cum ar putea vedea altceva, spuse el, dacă întreaga viață sunt siliți să-și țină capetele nemișcate?

— Dar ce ar putea vedea din obiectele purtate? Oare nu tot același lucru?

— Bun, și?
— Iar dacă ei ar fi în stare să stea de vorbă unii cu alții, nu crezi că oamenii noștri ar socoti că, numind aceste umbre, pe care le văd, ei numesc realitatea?
— Necesar.
— Și ce-ar face dacă zidul de dinainte al închisorii ar avea un ecou? Când vreunul dintre cei ce trec ar emite un sunet, iar dacă peretele temniței lor ar reflecta sunetul, nu crezi că ei ar socoti emisiunea sunetului iscată fiind de altceva, în afara umbrei ce le trece pe dinainte?
— Pe Zeus, răspunse el, nu cred!
— În general, deci, am spus eu, asemenea oameni nu ar putea lua drept adevăr decât umbrele lucrurilor.
— E cu totul obligatoriu."[15]

Nu există probabil în întreaga istorie a filozofiei un episod mai popular ca mitul peșterii lui Platon (Platon, *Republica,* 514a–515c). Cu toate acestea, episodul este foarte problematic, fiind vorba de un scenariu de o limpezime mai mult decât relativă, de un „tablou", în ultimă instanță, mai lesne de distrus decât de acceptat. Faptul că acest scenariu ciudat inaugurează teoria reprezentării cognitive occidentale este deosebit de semnificativ.

„Instalația" din peșteră este complicată, iar punerea în scenă a intrigii cognitive este de-a dreptul sadică. Platon are imaginația perversă a unui filozof, încântat în aceeași măsură de spectacolul ignoranței și de efortul depus în vederea cunoașterii (515d):

„...atunci când vreunul dintre ei s-ar pomeni dezlegat și silit, deodată, să se ridice, să-și rotească grumazul, să umble și să privească spre lumină, făcând el toate acestea, ar resimți tot felul de dureri, iar din pricina strălucirii focului n-ar putea privi acele obiecte, ale căror umbre le văzuse înainte... În plus, dacă, arătându-i-l pe fiecare dintre obiectele purtate, l-ar sili, prin întrebări, să răspundă ce anume este lucrul respectiv? Nu crezi că el s-ar putea afla în încurcătură și că ar putea socoti că cele văzute mai înainte erau mai adevărate decât cele arătate acum?"

Cu adevărat frapantă în „tabloul" creat de Platon, în afară de cruzimea sa inerentă, este importanța acordată activității vizuale, considerată ca un echivalent al activității cognitive. În mitul peșterii, dorința scopică precedă, reprezintă, simbolizează într-adevăr dorința cunoașterii. Scenariul platonician este, din orice punct de vedere, invenția filozofică a unei culturi care, secole de-a rândul, va fi „oculocentrică".[16] În plus, doar în limitele unei astfel de culturi poate fi acceptată (așa cum procedează prea indulgentul „străin" din dialogul lui Platon) ideea că niște prizonieri încătușați n-ar fi chinuiți nici de foame, nici de sete, ci exclusiv de dorința de a cunoaște/vedea. Într-adevăr, dacă presupunem că acești nenorociți ar fi avut necesități materiale mai urgente, pipăitul, gustul și mirosul ar fi trebuit să intervină în procesul de cunoaștere și în descoperirea destul de rapidă pe care o fac că lumea umbrelor proiectate nu este decât o lume de gradul al doilea și nu ar fi așteptat ca filozoful să îi supună la un nou supliciu, „forțându-i să se ridice în picioare, să întoarcă capul ș.a.m.d." pentru a-i orbi la sfârșit cu lumina adevăratei cunoașteri.

In extremis, conștient poate de exclusivismul scopic al scenariului său cognitiv, Platon introduce un element auditiv, „peretele temniței lor care reflecta sunetul". Acesta nu este decât un adaos menit să întărească iluzia primitivă, de ordin vizual, scopul întregii „instalații" nefiind decât acela de a lăsa să se creadă, pentru moment, că „umbrele" sunt „lucrurile propriu-zise". Aceste „lucruri" sunt la rândul lor obiecte făcute de mâna omului, „figuri de oameni și de animale", de unde și tripla telescopare reprezentată de efectele de umbră, uneori comparate de exegeți cu teatrul oriental de marionete.[17]

Epifenomenul ecoului consolidează epifenomenul umbrei într-un scenariu menit să întunece granițele dintre lumea aparențelor și lumea reală. Umbra și ecoul se înrudesc, la

Platon, cu cele mai vechi tipuri de simulacru (unul optic, altul *auditiv*) al realului. Astfel, până și într-o lume de iluzii optice, umbra precedă reflexia în oglindă.

În acest stadiu al gândirii sale, este clară intenția lui Platon de a plasa umbra *la originea* duplicării epifenomenale, *înaintea* imaginii în oglindă. Dacă ar fi dorit, Platon ar fi fost în stare, fără îndoială, să-și imagineze un alt mecanism alegoric al cunoașterii, ca de pildă, un dispozitiv care e oglindire. Nu a făcut-o totuși și, cu două prilejuri (întâia oară în prefața la episodul peșterii și a doua oară la sfârșitul acestuia), dezvăluie motivele alegerii sale.

Să începem cu sfârșitul. După ce ne-a prezentat scenariul peșterii, Platon descrie părăsirea ei de către prizonier. Odată eliberat, fostul prizonier

> „...ar avea nevoie de obișnuință, dacă ar fi ca el să vadă lumea cea de sus. Iar mai întâi, el ar vedea mai lesne umbrele (*skias*), după aceea oglindirile (*eidola*) oamenilor și ale celorlalte lucruri, apoi lucrurile ele însele. În continuare, i-ar fi mai ușor să privească în timpul nopții ceea ce e pe cer și cerul însuși, privind deci lumina stelelor și a lunii mai curând decât, în timpul zilei, soarele și lumina sa... La urmă, el va privi soarele, nu în apă, nici reflexiile sale în vreun loc străin (*phantasmata*), ci l-ar putea vedea și contempla, așa cum este, pe el însuși, în locul său propriu."

În acest fragment (*Republica*, 516a), filozoful vizualizează un itinerar paideic[18], alcătuit din cinci etape. La cele două capete opuse ale inițierii mai întâi se află umbra, soarele constituind ultimul stadiu. Realitatea poate fi găsită undeva între acestea două.

Este important să ne oprim acum pentru a examina terminologia lui Platon. Reflexiile în apă sunt desemnate drept *eidola*, în timp ce umbrele („reflexiile în vreun loc străin") sunt numite *phantasmata*. Această terminologie nu este lipsită de ambiguități, dat fiind că Platon însuși, într-un alt pasaj, tot atât de celebru, premergător descrierii peșterii, a

definit lumea vizibilă potrivit „gradelor de clar și de obscur", în care termenii sunt inversați:

> „Numesc imagini (*eikona*) mai întâi umbrele (*skias*), apoi reflexiile din apă (*phantasmata*) și în obiectele cu suprafață compactă, netedă și strălucitoare, și tot ce-i astfel..."

În acest pasaj (510a), putem vedea că umbrele se află în poziția întâi (*proton*), precedând reflexiile în oglindă, dar acestea din urmă sunt acum numite *phantasmata*, un nume rezervat umbrelor, în pasajul „ieșirii din peșteră". Această ambiguitate terminologică ar putea fi atribuită faptului că, pentru Platon – în afară de „gradul lor de clar și de obscur" –, nu există cine știe ce diferență între umbre și reflexiile în oglindă.

Există totuși un al treilea termen în sistemul acelor *eikona*, pe care Platon nu îl denumește decât în mod generic, și anume „alte reprezentări de acest fel". Ce sunt acestea? Găsim explicația, indirect și ceva mai departe, în cea de-a zecea carte a aceluiași dialog (596e), în dezbaterea consacrată locului artei în cetatea ideală:

> „— ...iei o oglindă și o porți pretutindeni. Vei face repede soarele și ceea ce e în cer, pământul, te vei face repede și pe tine, ca și celelalte animale, lucrurile, plantele și tot ceea ce spuneam adineaori.
>
> — Da, zise, dar acestea sunt aparente, nu există în realitate!
>
> — Perfect, am spus eu, pui degetul pe rană. Cred că și pictorul este meșterul unor astfel de [obiecte aparente]. Nu-i așa?
>
> — Cum să nu!
>
> — Însă vei spune că pictorul nu obține ca ceea ce face să fie adevărat.
>
> — Da..."

Tema acestui pasaj este neantul mimesisului. Imaginea pictată, ca și cea reflectată în oglindă, este pură aparență (*phainomenon*), lipsită de realitate (*aletheia*). Este mai mult

decât probabil ca „alte reprezentări de acest fel", la care face aluzie Platon în Cartea a VII-a a dialogurilor sale – după ce a numit umbra și reflexia –, să fie realizările artistice ale omului. Cu toate acestea, în pasajul mimesisului, Platon nu se referă la umbră ca matrice a oricărei iluzii optice, limitându-se doar la compararea imaginii pictate cu imaginea reflectată în oglindă. Se pare că asistăm așadar la progresul, dacă nu chiar la triumful, oglinzii în cadrul sistemului reprezentărilor epifenomenale.

Această suspiciune devine convingere atunci când, în dialogul scris după *Republica* și care reia și dezvoltă tema mimesisului (mă refer la *Sofistul*), Platon repetă aproape cuvânt cu cuvânt (modificările sunt nesemnificative) un pasaj din *Republica* (510a). Redefinind imaginea, Socrate spune:

> „Îi vom răspunde simplu: imaginile (*eidola*) din apă și din oglinzi, în plus cele zugrăvite și sculptate, ca și toate celelalte de acest fel..." (*Sofistul*, 239d)[19]

În *Sofistul* asistăm la o suprimare a proiecției înșelătoare care a jucat un rol atât de important în *Republica*.[20] Acest lucru poate fi atribuit simetriei răsturnării. De data aceasta, cea marginalizată în reprezentare este umbra, subordonată picturii și reflexiei în oglindă, împinsă în cvasianonimatul altor „lucruri" de „acest fel".

Se pare, așadar, că asistăm la o inconsecvență în gândirea platoniciană (atât funcțională, cât și terminologică) între modelul umbrei și cel al reflexiei în oglindă. Umbra reprezintă stadiul cel mai îndepărtat în raport cu realitatea. În alegoria peșterii, ea era imperios necesară în măsura în care Platon avea nevoie de un pol care să se opună în mod absolut luminii soarelui. În momentul acesta și mai târziu, umbra este încărcată cu o negativitate funciară care, în istoria reprezentării occidentale, nu avea să fie niciodată abandonată cu adevărat. Umbra, pentru Platon, nu era doar „aparență", dat fiind că era o aparență generată de o cenzură a luminii.

În teoria mimesisului, dimpotrivă, fantasma umbrei deține un rol secundar. Ea cedează locul imaginii în oglindă, care,

„în funcție de gradul de clar și de obscur", îi este superioară. După Platon, opera de artă avea să se adapteze limitelor paradigmei reflexiei în oglindă, iar proiecția umbrei nu va mai avea decât un rol marginal.[21] Nu înseamnă totuși că umbra va fi complet eliminată din arsenalul reprezentării: va rămâne pentru totdeauna ruda săracă a oricărei reflectări, originea obscură a oricărei reprezentări.

Este important să reținem că, în ciuda faptului că umbra-origine a fost înlocuită cu reflectarea-origine, prevestită în a doua parte a *Republicii* și definitiv stabilită în *Sofistul*, ambele (umbra și reflectarea) sunt încă prezente în dezbaterea în jurul acelor *eidola*, oglinda fiind în prim-plan, iar umbra printre „alte lucruri". Ambele sunt *phantasmata*, ambele sunt *eidola*. Și ambele, împreună cu toate operele de artă, sunt realități discutabile:

> „— Ce să spunem despre imagine, Străine, decât că este, față de lucrul adevărat cu care seamănă, un altul [*heteron toiouton*] aidoma?
> — Dar un astfel de altul este adevărat, sau ce vrei să spui cu « aidoma » ?
> — Nu e defel adevărat, ci asemănător.
> — Când spui lucru adevărat, spui ceea ce este cu-adevărat?
> — Așa.
> — Dar ce nu e lucru adevărat este contrar adevărului, nu?
> — Desigur.
> — Atunci asemănătorul, după câte spui tu, nu e ceva ce este cu-adevărat, de vreme ce îl declari neadevărat.
> — Ba el este desigur, într-un fel.
> — Dar în chip adevărat, spui tu.
> — Nu, desigur; doar imagine cu-adevărat." (*Sofistul*, 240a–b)

Problematica imaginii, așa cum este ea prezentată în acest pasaj deosebit de important ca „dublură ireală, dar

asemănătoare“[22], a fost practic ignorată și poate fi înțeleasă doar în contextul punerii în scenă a acestui dialog: cel ce vorbește este un atenian, iar cel ce ascultă un străin, sau, mai exact, eleat. Atenianul explică aici străinului, în termenii existenței și ai aparenței, alteritatea și identitatea, esența acelui „eidolon arhaic“ și limitele producerii imaginilor (*eidolopoïké*). El o prezintă pe aceasta din urmă, dar numai până la un anumit punct, ca o activitate producătoare de dubluri, ca o activitate ce urmează aceeași dramaturgie ca aceea care apare, de pildă, în fabula pliniană despre nașterea artei. Nu trebuie să ai prea multă imaginație pentru a constata că Platon ar fi dezvoltat în aceiași termeni povestea lui Butades, ce vădește aceeași mentalitate arhaică, dacă nu orientală, a imaginii-surogat. Atât în *Istoria naturală* a lui Pliniu, cât și în *Sofistul* lui Platon, ne găsim la granița dintre producerea de imagini și magie. Platon nu spune niciodată direct că mitul umbrei s-ar afla la originea reprezentării artistice (pentru el, reflexia în oglindă explică statutul mimetic al picturii) și nici nu menționează crearea dublurilor mediatoare, dar se pare că nu este întru totul în necunoștință de cauză în ceea ce privește tradiția ce se află la baza fabulei pliniene. Doar că, în timp ce tradiția (cea orientală, la fel ca și cea greacă antică) care și-a găsit încununarea la Pliniu sintetizează ideile referitoare la nașterea și statutul simulacrelor-fantasme, înlocuitoare ale realului (precum *similitudo ex argila,* care dădea umbrei substanță), Platon se străduiește să definească imaginea ca pură aparență. Dacă, în tradiția pliniană, imaginea (umbră, pictură, statuie) este *celălalt al aceluiași,* la Platon, imaginea (umbră, reflexie, pictură, statuie) este același lucru în stare de copie, *același în stare de dublură.* Și dacă, în tradiția pliniană, imaginea „captează“ modelul reduplicându-l (aceasta fiind funcția magică a umbrei), la Platon ea îi reflectă asemănarea (aceasta fiind funcția mimetică a oglinzii) reprezentându-l.

Atât *Republica,* cât și *Sofistul* insistă asupra acestei distincții. Problema este abordată în primul dialog:

„— Atunci examinează și acest aspect: spre care din două se îndreaptă acțiunea picturii, relativ la fiecare obiect în parte? Se referă imitația la ceea-ce-este în felul în care este, sau la ceea-ce-pare în felul în care pare? Este ea o imitație a adevărului (*alétheia*), sau a unei iluzii (*phantasmata*)?

— A unei iluzii, răspunse el.

— Departe de adevăr se află deci imitația (*mimetiké*) și, pe cât se pare, de aceea le produce ea pe toate, fiindcă surprinde puțin (*eidolon*) din fiece lucru și acest puțin este o iluzie.“ (*Republica,* 598)

În cel de-al doilea, totuși, se stabilește această distincție:

„— În ce privește meșteșugul ce nu produce icoana (*eikona*) ei, ci o plăsmuire (*phantasma*), nu l-am numi noi cel mai bine meșteșug de plăsmuire?

— Din plin.

— Prin urmare acestea două sunt speciile artei imaginilor (*eidolopoïké*): meșteșugul redării întocmai (*eikastiké*) și cel de plăsmuire (*phantastiké*).“ (*Sofistul,* 236a, c)

Am putea adăuga că arta copierii, sau redării întocmai, reprezintă mimesisul platonic, în timp ce arta plăsmuirii sau a simulacrului privește magia arhaică.[23]

În *Republica* există un pasaj foarte cunoscut care ilustrează destul de clar problemele scoase în evidență de această distincție. Acest pasaj este cu atât mai important pentru noi cu cât tratează direct manipularea umbrei în reprezentarea picturală. În citatul următor, filozoful denunță „tulburarea“ ce ne-o provoacă în suflet orice fel de reprezentare:

„În temeiul acestei tulburări (*pathêma*) a noastre se impun clar-obscurul (*skiagraphia*), arta scamatoriei (*thaumatopoia*) și alte născociri asemănătoare, care aplică toate seducțiile magiei (*goêteia*).“ (*Republica,* 602d)

Comentată[24] de nenumărate ori, această frază rămâne totuși obscură. La ce se gândea oare Platon când compara

„pictura umbrită sau clar-obscurul" cu „scamatoria sau magia"? Pasajul acesta poate fi citit în două moduri diferite, întrucât însuși cuvântul folosit de Platon (*skiagraphia*) are cel puțin două sensuri.[25] Primul, cel mai vechi, este cel folosit de Athenagoras pentru a povesti fabula tinerei din Corint și a tatălui ei. *Skiagraphia* corespunde în cazul acesta expresiei latine folosite de Pliniu, *umbra hominis lineis circumducta* („trasarea unui contur în jurul umbrei umane"). Dacă a folosit aici cuvântul în această accepțiune, înseamnă că Platon a izolat, în cadrul posibilităților de expresie picturală, pe cea mai veche dintre ele, pictura plată/umbra originilor, investind-o cu un înțeles cvasimagic. Caracterul amăgitor al picturii de umbre – *skiagraphia* – s-ar datora astfel conceperii imaginii ca un simulacru.

Cea de-a doua accepțiune, mai „modernă", a cuvântului *skiagraphia* este cea de „pictură în perspectivă", sau chiar de *trompe-l'œil*.[26] Explicația structurii acestui cuvânt compus (*skia-graphia*/pictură de umbre) se poate găsi în faptul că în interiorul acestei imagini înșelătoare umbrele purtate sunt proiectate potrivit unei logici geometrice, ceea ce mărește sau chiar conferă reprezentării caracterul iluzionist. În cazul acesta, magia condamnată de Platon nu are nimic de a face cu magia simulacrelor sau a acelor *eidola* arhaice, ci, dimpotrivă, ar privi natura amăgitoare a iluziei mimetice.

Dat fiind că ne este imposibil să optăm pentru o interpretare sau alta, ar fi poate mai bine să reflectăm la semnificația acestei dificultăți. După părerea mea, dificultatea decurge din faptul că atât „simulacrul", cât și „copia" își au sorgintea în „magie", doar că în primul caz este o magie de substituire, iar în al doilea, o magie de asemănare. În plus, dificultatea implică și faptul că „magia de asemănare", pricinuită de mimesis, poate (sau chiar *trebuie*) să absoarbă proiecția umbrei, transformând-o din suport al simulacrului în trăsătură a asemănării înseși.

STADIUL UMBREI/STADIUL OGLINZII

„De ce este o umbră acolo?"
(facem o umbră cu mâna)
GALL (cinci ani): *„Pentru că este o mână."*
„Și de ce este neagră umbra?"
„Pentru că... pentru că avem oase."

Studiind, în 1927, răspunsurile date de copii cu privire la originea umbrei, Jean Piaget a descoperit existența a patru stadii. Răspunsul micuțului Gall, citat mai sus, demonstrează că în jurul vârstei de cinci ani copilul este în stare să înțeleagă că umbra este umbra unui obiect (mâna) și că poate fi atribuită opacității mâinii (oasele). Dar acest argument nu este satisfăcător: în acest prim stadiu, umbra este concepută ca rezultat al îmbinării de două surse, una internă (umbra *emană* din obiect, *este* parte a obiectului) și cealaltă externă (umbra provine din noapte, dintr-un colț întunecat al dormitorului ș.a.m.d.). Doar pe la vârsta de șase sau șapte ani, umbra este văzută ca produs al unui singur obiect. Din acest moment capătă substanță, emanând la întâmplare, nu dintr-o direcție anume, de la obiect. Cu toate acestea, doar în al treilea stadiu (cam la vârsta de opt ani) copilul poate prezice locul în care va cădea umbra, mergând atât de departe încât să afirme că umbra se produce acolo unde nu este lumină. Dar, în spatele acestui raționament, corect în aparență, descoperim „substanțialismul" stadiilor finale: pentru copil, umbra nu este nimic altceva decât o emanație a unui obiect, însă o emanație care gonește lumina și este ca atare nevoită să se așeze în partea opusă sursei de lumină. De-abia pe la vârsta de nouă ani, copilul își va da seama în sfârșit că umbra nu este o substanță gonită de lumină în spatele obiectului. Pentru copil, umbra devine pur și simplu sinonimă cu absența luminii.[27]

Există câteva aspecte frapante în modul în care a fost conceput experimentul lui Piaget. Aș dori să citez două dintre ele. Primul ar fi vârsta relativ înaintată a copiilor chestionați.

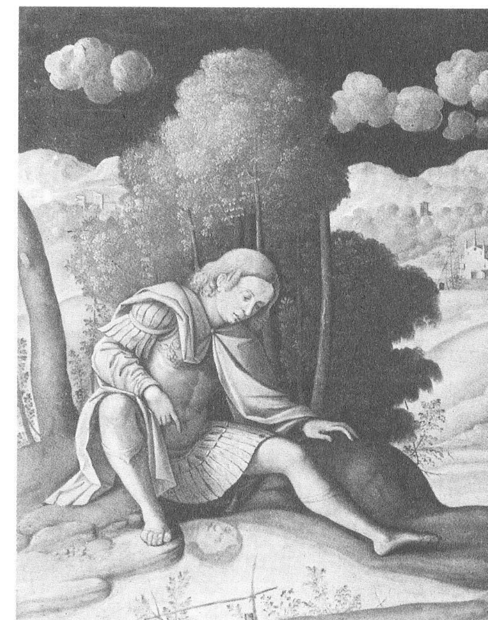
Nu există oare un „stadiu al umbrei" înainte de vârsta de cinci ani? Această întrebare ni se pare cu atât mai legitimă cu cât Jacques Lacan, într-un studiu făcut douăzeci de ani după Piaget, ne amintește că la șase luni copiii se pot recunoaște în oglindă. Semnele, adesea mute, provocate de plăcerea acestei (re)cunoașteri în oglindă continuă până spre vârsta de optsprezece luni. Acesta este ceea ce Lacan numește faimosul „stadiu al oglinzii", prin care înțelege o „situație reprezentativă", în care se manifestă „matricea simbolică" și în care „eul se precipită într-o formă primordială, înainte de a se obiectiva în dialectica identificării cu celălalt"[28].

Am fi, așadar, tentați să tragem concluzia că respectivul copil *își* recunoaște imaginea în oglindă înainte de a-și pune întrebări cu privire la esența umbrei. Dar această concluzie, pripită am spune, ne face să ne punem altă întrebare, ridicată și ea de experimentul lui Piaget. În timpul acestui experiment, psihologul nu pare să se fi interesat prea mult de reacția copilului față de propria sa umbră. O singură dată s-a pus întrebarea:

> „Îi arătăm lui Stei (cinci ani) umbra sa pe podea: « Este o umbră acolo? »
> « Da, scaunul a făcut-o. »"[29]

Răspunsul este impresionant prin chiar limitele sale. Copilul nu-și dă seama nici măcar că pe podea este umbra *sa;* el nesocotește întrebarea transferând-o asupra unui alt obiect. De ce oare?

Cred că la această întrebare există două răspunsuri complementare. Primul decurge din situația concretă a proiecției, al doilea privește însuși statutul „stadiului umbrei". Păcat că Piaget nu a fost mai explicit în privința modului în care a organizat testarea. Ne putem totuși imagina că neputința copilului de a se recunoaște în umbră se datorează faptului că aceasta se întindea pe podea, pe când copilul era în picioare, sau – ceea ce pare și mai probabil – ședea pe un scaun. Dacă i s-ar fi arătat umbra proiectată vertical pe perete, s-ar



3. Detaliu din Girolamo Mocetto, *Narcis la marginea apei,* înainte de 1531, tempera pe lemn. Musée Jacquemart-André, Paris. Foto: Photographie Bulloz.

fi putut ca reacția lui să fi fost cu totul alta. Faptul că a recunoscut imediat proiecția scaunului (pe care, am putea crede, era așezat), și *doar pe aceea,* poate fi pus pe seama unui element care pare să constituie esența „stadiului umbrei" în opoziție cu „stadiul oglinzii". Așa cum afirmase Lacan, acesta din urmă implică în primul rând identificarea eului, în timp ce stadiul umbrei privește în special identificarea *celuilalt.* Știind acest lucru, înțelegem de ce Narcis s-a îndrăgostit de propria sa imagine oglindită în apă și nu de umbra sa. Mai înțelegem și de ce pentru Pliniu obiectul dragostei tinerei femei este umbra celuilalt (a iubitului). Ne confruntăm fără îndoială cu două scenarii diferite ca esență, ca origine și ca desfășurare a intrigii. Este vorba, într-adevăr, de două modalități opuse (cu toate că uneori se află în interrelație) ale raportului dintre imagine și reprezentare. Deocamdată nu intenționez să procedez la mai mult decât la o succintă prezentare a acestor interferențe și modalități, asupra cărora voi avea ocazia să revin pe întreg parcursul acestei cărți.

Încă o dată, propun să (re)interpretăm următorul text original:

„Dorind să-și astâmpere setea în ape de izvor, o altă sete i s-a născut: pe când bea, răpit de frumusețea chipului văzut în unde, se îndrăgostește de ceea ce nu era corp, ci numai o umbră, căreia speranța lui îi dădea viață. Se extaziază de el însuși și rămâne nemișcat cu fața ca o statuie de marmură de Paros. Întins pe pământ, își privește ochii ca stelele, părul vrednic de Bacchus și de Apollo, genele tinerești, gâtul de fildeș, gura frumoasă și rumeneala feței, amestecată cu alb de zăpadă, admiră toate care-l fac să fie admirat. Nesocotitul, se vrea pe sine însuși. El este acela care iubește și care e iubit și când dorește este dorit și deopotrivă se înflăcărează și se mistuie. De câte ori a sărutat zadarnic izvorul înșelător! De câte ori și-a cufundat brațele în apă să cuprindă chipul văzut, fără să se poată prinde în brațe pe sine! Nu știe ce vede, dar e mistuit de ceea ce vede și aceeași rătăcire care-i amăgește ochii îl ațâță. Naivule, de ce cauți zadarnic să prinzi o fantomă care fuge fără încetare? Ceea ce dorești nu există nicăieri. Mută-te mai departe și ceea ce iubești va dispărea. Ceea ce vezi este umbra chipului tău răsfrântă în ape (*ista repercussa, quam cernis, imaginis umbra est*). N-are nimic în sine (*nil habet ista sui*). Vine cu tine și rămâne cu tine. Va pleca cu tine [...].“[30]

Se impune acum o examinare a lexicului: tânărul, fără să-și dea seama, se îndrăgostește de propria sa imagine, sau, mai precis, de forma (adică de frumusețea) chipului său (*imagine forma*). La început o contemplă, oarecum indecis, ca și cum ar fi o operă de artă.

Uluit, împietrit de uimire, seamănă el însuși cu o statuie, iar imaginea reflectată pare o pictură. Autorul ne destăinuie că această imagine nu este de fapt o imagine fără corp (*spes sine corpore*), un simulacru, umbra unei imagini (*imaginis umbra*), un nimic (*nil*). Aceasta nu înseamnă însă că Narcis se îndrăgostește de „umbra“ sa. Dimpotrivă: în text, „umbra“ apare la sfârșitul listei de termeni ce se referă la imaginea nedefinită[31] și precedă un „nimic“ (*nil*), pentru a sugera prin aceasta tot ceea ce este neclar, obscur, ireal în viziunea din fundul apei.

Artiștii care, în secolele ce vor urma, aveau să ilustreze mitul lui Narcis au subliniat de obicei caracterul evanescent al imaginii oglindite (il. 3), dar s-au ferit să reprezinte „umbra“, care, la Ovidiu, nu era decât o metaforă. Nu cunosc decât o singură excepție, iar măiestria artistului este pe cât de desăvârșită, pe atât de semnificativă. Este vorba de gravura lui Antonio Tempesta pentru *Metamorfozele* lui Ovidiu (il. 4). Aceasta prezintă un Narcis însetat, aplecat peste o fântână. Nu-i putem vedea reflexia în apă, dar o putem reconstitui cu propria noastră imaginație ca imaginea unui chip, tremurată de unde. Ceea ce vedem, totuși, doar parțial, este umbra lăsată de tânăr pe marginea fântânii. Umbra se întrerupe însă brusc exact în locul în care ar trebui să devină „imagine“. Întrucât această trecere, această transformare (*ista repercussa, quam cernis, imaginis umbra est*), este aproape imposibil de reprezentat, Tempesta a preferat s-o abordeze recurgând la eludarea unuia dintre termeni. Cu toate acestea, este important să reținem că această gravură ilustrează prima parte a relatării, în care Narcis nu știe că se vede pe sine însuși (*quid videat, nescit*). În aspectul oarecum neclar al umbrei se simte un dram de îndoială. Și dacă această „umbră“ este de fapt „un altul“?

Drama identificării se va produce doar în rândurile următoare:

„Văd și iubesc, dar ceea ce văd și iubesc nu găsesc; atât de mare rătăcire stăpânește pe un îndrăgostit! Și, ca să nu sufăr și mai mult, nu ne desparte nici marea întinsă; nici vreo cale lungă, nici munți, nici ziduri cu porți închise. Puțină apă ne desparte. Și el este îndrăgostit, căci, de câte ori m-am aplecat deasupra apei limpezi să-l sărut, de atâtea ori și el s-a apropiat de mine cu gura întinsă. Ți se pare

că ar putea fi atins, așa de puțin este ceea ce se împotrivește iubirii noastre. Oricine ești, ieși încoace! De ce mă păcălești, unic copil fără egal, cum nu mai există altul? De ce fugi de dragostea mea? Desigur, nici frumusețea, nici vârsta mea nu te fac să mă disprețuiești, căci și nimfele m-au iubit. Nu știu ce nădejde îmi făgăduiești cu față prietenoasă. Ori de câte ori îți întind brațele, le întinzi și tu. Când eu râd, râzi și tu. Când eu am plâns, am văzut și la tine adesea lacrimi. La semnele mele răspunzi și tu prin semne. Și, pe cât bănui după mișcarea frumoasei tale guri, cuvintelor mele tu le răspunzi prin cuvinte, care n-ajung până la urechile mele. Eu sunt în tine, am simțit. Și nu mă înșală chipul meu. Ard de dragoste față de tine și eu ațâț flăcările pe care le port în mine. Ce să fac?" (*Metamorfoze,* III, 113-114).

Prima parte a poveștii lui Narcis era statică, a doua dinamică. Plăcerea de a vedea (*et placet et video*) nu ajunge să fie și plăcerea de a îmbrățișa (*cupit ipse teneri*). Vederea înșală, iar dovada realității, pe care ar fi putut-o avea prin pipăit, nu a apărut. În acest efort de transgresie, descris de Ovidiu, un adevărat balet în doi, Narcis mai crede că imaginea este *un altul.* Încercările sale eșuate de a transforma *imaginea* în *îmbrățișare* sfârșesc într-o tragedie în momentul de extaz în care eroul realizează, în sfârșit, „stadiul oglinzii". Imaginea (*imago*) nu îl mai înșală, ea nu mai este „umbră", nu mai este *celălalt,* ci el însuși: „O, acesta sunt eu!"/*Iste ego sum.*

Chiar și așa, este interesant de reținut că majoritatea traducerilor și interpretărilor medievale au perpetuat jocul semantic între „umbră" și „imagine reflectată". Cei doi termeni au fost pentru mult timp interșanjabili. Astfel, într-un poem de Bernard de Ventadour, pentru a da doar un singur exemplu se spune că „Narcis a văzut umbra, s-a îndrăgostit de ea și a murit din cauza acestei iubiri pătimașe" (*...visa ombra e l'amet tot entier/e per fol' amor mori*).[32] Asonanța (*ombra/amor/mori*) a fost fără îndoială intenționată și a



4. Antonio Tempesta, *Narcis la fântână,* planșa 28 din ediția din 1606 a *Metamorfozelor* lui Ovidiu, gravură, 97 × 115 cm, British Library, Londra.

transformat superpoziția lexicală – imagine/umbră – într-o exprimare poetică inspirată, încărcată de semnificații.

Confuzia lexicală între umbră și reflectare nu este foarte productivă din punctul de vedere al reprezentării picturale a mitului lui Ovidiu, întrucât în domeniul vizual cele două ipostaze ale imaginii sunt optic și ontologic diferite: umbra reprezintă stadiul „celuilalt", iar oglinda stadiul „aceluiași". Am avut ocazia să constatăm ingeniozitatea cu care Tempesta (il. 4) a reușit să evite trecerea de la un stadiu la altul. Dat fiind că există atât de puține experimente de genul acesta, cred că ar fi deosebit de util să-l comparăm cu un altul care se plasează la limitele interpretării vizuale a mitului lui Narcis (il. 5).



5. Reclamă pentru parfumul Chanel Égoïste „Platinum", 1994. Prin amabilitatea Chanel, Paris, © 1997 Chanel.

Originile și semnificațiile profunde ale unei imagini publicitare pot fi dezvăluite printr-un demers hermeneutic, care nu este străin de interpretările miturilor și ale vorbelor de duh. În exemplul nostru, poate fi văzut un tânăr ieșind de sub duș și luptându-se cu propria sa umbră pentru a apuca o sticlă de aftershave. Scenariul propus este diametral opus celui prezentat în a doua parte (partea dinamică) a mitului lui Ovidiu. Baletul identificării dintre bărbat și imaginea sa nu se mai centrează pe dragoste, ci pe rivalitate. De fapt – ne dăm seama foarte curând de acest lucru –, lupta nu se bazează pe relația de identitate, ci pe un raport de alteritate. Narcis cel modern (*Egoistul*) este gelos pe propria sa umbră. Aceasta este de fapt un „altul" gigantic, care vrea să-l deposedeze de obiectul dorit și de instrumentul de seducție, reprezentat de sticla de aftershave. Graficianul a subliniat alteritatea umbrei prin disparitatea dintre mișcările tânărului și ale umbrei sale. Avem de a face în realitate cu o iluzie foarte rafinată. Contactul de pe podea între tânăr și umbră sugerează o apartenență reciprocă, atitudinea agresivă a părții superioare a trupurilor lor, atât de diferită, reprezintă (la nivel subliminal) ideea de luptă cu „celălalt".

Ni se prezintă în cazul acesta un scenariu mitic pervertit, cu origini ce pot fi reconstituite fără prea mare greutate. Acest tânăr se găsea, bineînțeles, cu o clipă în urmă, într-o situație narcisistică de prim ordin. De-abia ieșit de sub duș, în fața oglinzii, avea intenția să-și folosească aftershave-ul. Ideea confruntării cu dublura sa pentru a intra în posesia fetișului nu ar fi avut același impact asupra publicului dacă dublura ar fi fost un „același" (în cazul în speță reflexia tânărului în oglindă). Graficianul a fost nevoit să transforme identitatea în alteritate. Pentru a realiza acest lucru, a trebuit să-l scoată pe tânăr din sala de baie și să transforme reflexia cunoscută din oglindă într-o proiecție neagră amenințătoare. *Egoistul* își apără aftershave-ul – exclusivitatea absolută a produsului se confirmă astfel – împotriva altcuiva, a oricărui „Celălalt", fie acesta și propria sa umbră. Mai mult decât

atât: dând dovadă de măiestrie în manipularea imaginilor, autorul afișului publicitar focalizează atenția asupra puterii de seducție a produsului, dat fiind că este unicul obiect din întreaga lucrare care se dublează prin manipularea unei reflexii în oglindă și nu prin proiecția umbrei. Flaconul de aftershave (numele acestuia se poate citi de două ori în imagine, ca și cum ar fi fost o duplicare realizată cu mare acuratețe) constituie obiectul dorit în măsura în care „reflexia" îl prezintă ca având mai multă consistență decât umbra, mai adevărat decât oglinda: cu alte cuvinte, este prezentat drept „același".

Este aproape inutil să încercăm să ne reamintim că o astfel de manipulare nu este posibilă decât în interiorul unei culturi care, pe de o parte, împrumută mărfii o valoare de fetiș și, pe de altă parte, elaborează propriile sale dispozitive vizuale pornind de la acea mare invenție care a fost imaginea fotografică. Acesta, însă, este un aspect asupra căruia vom avea ocazia să revenim mai târziu.

În istoria reprezentării occidentale, gândirea lui Platon a dat prima lovitură stadiului umbrei, ilustrată în continuare, dar de o manieră anacronică, de legendele pliniene cu privire la nașterea picturii și a sculpturii. Începând cu Platon, oglinda, și nu proiecția corpurilor interpuse, avea să devină instrumentul mimesisului. Proiecția va rămâne totuși fundamentală pentru o întreagă arie culturală. Reprezentarea orientală avea să fie (și mai este încă) greu de definit fără aplicarea în continuare a acestui principiu. Pentru a merge pe urmele acestei istorii ar fi nevoie de o altă carte și, fără îndoială, de alt autor.[33] Scopul meu este mai limitat, și anume trasarea doar a unui fragment al reprezentării occidentale.

Am încercat să demonstrez că reprezentarea occidentală a descoperit – la Platon (filozofic) și la Ovidiu (poetic) – stadiul oglinzii[34] ca o deviație/mutație o stadiului umbrei. Va trebui totuși așteptată Renașterea pentru a asista la nașterea primei teorii a artei care să-și revendice în mod explicit paradigma reflexiei în oglindă.

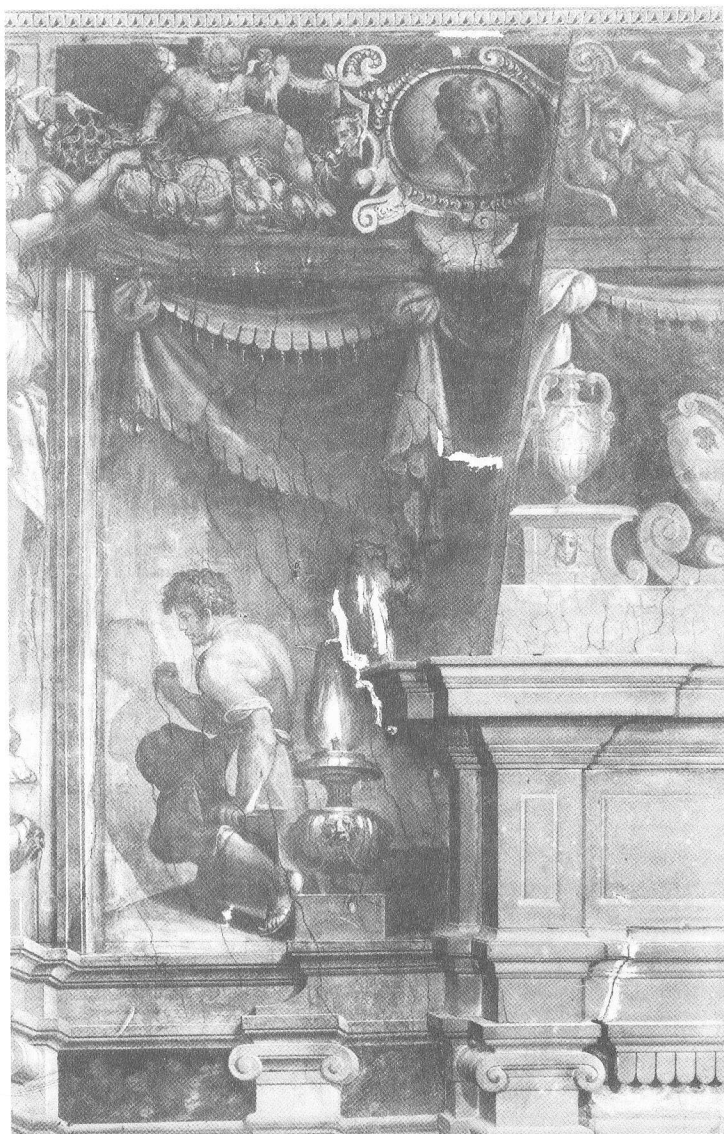
În cartea de căpătâi asupra artei moderne timpurii, *Della Pittura* (1435), de Leon Battista Alberti, putem citi:

> „Obișnuiam să spun între prieteni, după cum gândesc și poeții, că Narcis, cel convertit în floare, a fost creatorul picturii; că, atunci când pictura este socotită floarea oricărei arte, mitul lui Narcis este, în mod sigur, prezent. Ce credeți că ar fi pictura dacă nu reflectarea cu artă a chipului în apa aceea în care s-a oglindit el?
> Quintilian spunea că pictorii antici aveau obiceiul să circumscrie umbrele obiectelor iluminate de Soare; s-a zis apoi că tocmai de aici arta aceasta a luat proporții."[35]

Trebuie să subliniem că primul text despre noua pictură face o distincție clară între „stadiul oglinzii" și „stadiul umbrei". Citând fabula lui Butades în varianta lui Quintilian, Alberti lasă să se înțeleagă că, pentru el, „circumscrierea umbrei" nu constituia încă „adevărata artă" (ceea ce sugerează și Quintilian): aceasta „de aici va lua proporții". Puțin mai jos, ruptura cu tradiția arhaică va fi și mai radicală:

> „...noi nu cităm ca Pliniu date istorice, ci descriem o artă care de-abia acum este cercetată de noi (*artem novissime recenseamus/di nuovo fabrichiamo una arte*), o artă despre care în anii noștri eu nu am văzut nimic scris."[36]

Autorul lucrării *Della pittura* este conștient de faptul că teoria noii arte a picturii, plasată sub semnul lui Narcis, este o invenție „personală", dar dorește să demonstreze că a apărut în cercurile dominate de reflecția și dialogurile umaniste. S-a născut probabil în urma lecturii atente, făcută de către Alberti și prietenii săi, a primei părți a mitului ovidian, cel în care Narcis contemplă apa ca pe o pictură. Pornind de la această interpretare, Alberti ne va propune o nouă concepție a imaginii picturale, ca produs al unui act erotic[37] (ca în cazul lui Pliniu), dar care îl privește pe „același" și nu pe „celălalt". În *Della pittura*, îmbrățișarea oglinzii (*amplector/abracciare*) se opune radical circumscrierii umbrei



6. Giorgio Vasari, *Originea picturii*, 1573, frescă, Casa Vasari, Florența. Foto: Gabinetto Fotografico, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Florența.

(*circumscribere/circonscrivere*). Pictura occidentală, de la Renaștere încoace, avea să fie neîndoielnic produsul iubirii manifestate față de „același".

Merită reținut faptul că Giorgio Vasari, în momentul în care și-a propus să scrie istoria picturii (publicată în 1550, cu o a doua ediție în 1568), s-a simțit descumpănit de ciocnirea celor două paradigme[38], pe care a încercat în zadar să le reconcilieze în final. Citindu-l în fugă pe Pliniu (o lectură efectuată totuși în mod evident prin optica lui Alberti), el propune următorul scenariu al originilor:

> „Potrivit lui Pliniu, această artă le-a parvenit egiptenilor mulțumită lui Gyges din Lidia, care, aflat în fața căminului, și-a văzut umbra proiectată de foc pe perete, pe care, cu o bucată de cărbune, acesta i-a desenat conturul. După el, mult timp, tot potrivit spuselor lui Pliniu, s-a păstrat obiceiul desenării conturului, fără a se recurge la culoare."[39]

Într-una din frescele propriei sale case din Florența (il. 6)[40], Vasari a reprezentat scenariul acestui act originare. Se poate recunoaște în această imagine cu ușurință o suprapunere destul de discutabilă a mitului albertian și a celui plinian. Marea dificultate a scenariului imaginat de Vasari constă în virtuala imposibilitate de a ne reprezenta realizarea unui autoportret cu tehnica umbrei conturate. Rezultatul vizibil pe peretele casei din Florența este o pată oarecum lipsită de formă și de asemănare. În fabula lui Pliniu, captarea asemănării cu ajutorul umbrei încercuite a fost posibilă doar pentru că modelul și artizanul au fost două persoane diferite. Imaginea-umbră era asemănarea *celuilalt* (nu a lui însuși), exprimată exclusiv sub forma unui *profil.* De fapt, acest lucru a fost înțeles de toți pictorii care au dorit să reprezinte fabula lui Pliniu sau pe cea a lui Quintilian, începând cu Murillo, primul artist modern, după cât se pare, care a dedicat acestei teme un tablou (il. 7). Imaginea-reflexie, dimpotrivă, așa cum este ilustrată în mitul lui Ovidiu (il. 3, 4) și preluată de către

Alberti ca metaforă a picturii, este, în principiu, o reprezentare frontală. Relația frontală cu oglinda reprezintă o raportare la „același", tot așa precum relația cu profilul era o raportare la „celălalt".[41]

În afară de ambiguitate, imaginea „originilor artei" creată de primul istoric de artă (il. 6) conține o morală: arta căreia Vasari dorește să-i stabilească istoria este cea care a integrat „stadiul umbrei" în „stadiul oglinzii".

NOTE

1 Pliniu cel Bătrân, *Istoria naturală*, XXXV, 15.
2 *Ibidem*, 43.
3 Athenagoras, *Legatio pro Christianis*, în *Patrologia Cursus completus*, 6, col. 923–924.
4 Detalii în P.W. van der Horst, „Der Schatten im hellenistischen Volksglauben", în M.J. Vermaseren (ed.), *Studies in Hellenistic Religions*, E. J. Brill, Leiden, 1979, pp. 26–36, și în J. Novakova, *Umbra. Ein Beitrag zur dichterischen Semantik*, Akademie-Verl., Berlin, 1964, pp. 57–63.
5 Vezi, de pildă, Ovidiu, *Amorum liber*, III; VII (VI).
6 Cu privire la această chestiune, se poate consulta acum J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art, Criticism, History and Terminology*, Yale University Press, New Haven/London, 1974, pp. 73–80.
7 P. Fresnault-Deruelle, „Le reflet opaque: Le revenant, la mort, le diable (petite iconologie de l'ombre portée)", *Semiotica*, LXXIX (1990), p. 138. Vezi și H. Damisch, *Traité du Trait: Tractatus tractatus*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1995, pp. 61–76.
8 A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne* (*Vème siècle av. J.C. – 1er siècle ap. J.C.*), Ecole Française de Rome, Roma, 1989, pp. 18–19. Vezi și J. Bouffartigue, „Le Corps d'argile: quelques aspects de la représentation de l'homme dans l'antiquité grecque", *Revue des Sciences Religieuses*, LXX (1996), pp. 204–223. În urma unei convorbiri cu Françoise Frontisi, am reușit să examinez excelenta carte a lui M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino, 1992.
9 E. Rohde, *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* [1898], wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1980, I, pp. 3–7 (vezi și *Psyché*, trad. de Mircea Popescu, Meridiane, București, 1985 – *n.ed.*); J. Brenner, *The Early Greek Concept of the Soul*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1983, pp. 78–79.
10 Weynants-Ronday, *Les Statues vivantes. Introduction à l'étude des statues égyptiennes*, Édition de la fondation égyptologique de la Reine Elisabeth, Bruxelles, 1926; J. Ducat, „Fonctions de la statue dans la Grèce archaïque: *Kouros* et *Kolossos*", *Bulletin de Correspondance Hellénique*, C (1976), p. 242. S.P. Morris, *Daidalos and the Origins of Greek Art*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1992, pp. 215–237.
11 G. Maspéro, *Etudes de mythologie et d'archéologie égyptiennes*, I, Leroux, Paris, 1893, pp. 46–48, 300 și 389–395. Dintre numeroasele scrieri despre *Ka*, vezi K. Lang, „Ka, Seele und Leib bei den alten Aegyptern", *Anthropos. Revue Internationale d'Ethnographie et de Linguistique*, XX (1925), pp. 55–76; în privința funcțiunilor umbrei, ar fi utilă consultarea lucrării N. George, *Zu den altägyptischen Vorstellungen vom Schatten als Seele*, Rudolf Habelt Verlag, Bonn, 1970; pentru anumite aspecte legate de funcția rituală a statuilor, vezi J.C. Goyon, *Rituels funéraires de l'ancienne Égypte*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1972, pp. 89 și urm., precum și R. Tefnin, *Art et Magie au temps des Pyramides. L'énigme des têtes dites de „remplacement"*, Fondation égyptologique Reine Elisabeth, Bruxelles, 1991, pp. 75–95.
12 J.-P. Vernant, „De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence", în *Rencontres de l'École du Louvre. Image et Signification*, La Documentation Française, Paris, 1983, p. 35; J.-P. Vernant, *L'Individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Gallimard, Paris, 1989, pp. 8–79.
13 În acest context ar fi utilă lectura studiului lui K. Kereny, „Agalma, Eikon, Eidolon", în E. Castelli (ed.), *Demitizzazione e immagine*, Cedam, Padova, 1962, pp. 161–171.
14 E. Beneviste, „Le sens du mot κολοσσος et les noms grecs de la statue", *Revue de philologie*, 1932, pp. 118–135; J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les grecs. Etudes de psychologie historique*, Maspero, Paris, 1965, pp. 251–163 (vezi și *Mit și gândire în Grecia Antică: studii de psihologie istorică*, trad. de Zoe Petre și Andrei Niculescu, Meridiane, București, 1995 – *n. ed.*).
15 Toate citatele din Platon, *Republica*, au fost reproduse după Platon, *Opere* V, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986. Ediție îngrijită de Constantin Noica și Petru Creția. Traducere, interpretări și lămuriri preliminare, note și anexe de Andrei Cornea.

16 În această privință, vezi deliberările recente avansate de M. Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought,* University of California Press, Berkeley-Los Angeles/London, 1993.

17 Vezi, de pildă, A. Diès, „Guignol à Athènes", *Bulletin Budé,* XIV (1927) și P.-M. Schuhl, *La Fabulation platonicienne,* P.U.F., Paris, 1947, pp. 45–74.

18 Pentru detalii suplimentare, vezi M. Heidegger, *Platons Lehre von der Wahrheit. Mit einem Brief über den „Humanismus"*, A. Francke AG., Bern, 1947, pp. 5–52 și H. Blumenberg, *Höhlenausgänge,* Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1989, pp. 163–169.

19 Citatele din *Sofistul* au fost reproduse după Platon, *Opere* VI, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986, ediție îngrijită de Constantin Noica și Petru Creția, traducere de Constantin Noica.

20 Cu privire la această problemă, vezi S. Rosen, *Plato's „Sophist": The Drama of Original and Image,* Yale University Press, New Haven/London, 1983, pp. 147–203.

21 Plotin, în *Enneade,* VI, 4, 10, va scoate conceptul de *eikon* (imagine/portret) din sistemul triadic al lui Platon, subliniind diferența lui specifică în raport cu umbra și oglinda. Pentru dezvoltarea ulterioară a acestei idei, vezi S. Michalski, „Bild und Spiegelmetapher. Zur Rolle eines Vergleichs in der Kunsttheorie und Abendmahlsfrage zwischen Plato und Gadamer" în Olivier Christin, Dario Gamboni (ed.), *Krisen der religiösen Kunst. Vom 2. Niceanum bis zum 2. vatikanischen Konzil/Crises de l'image religieuse. De Nicée II à Vatican II*, Paris, 2000.

22 J.-P. Vernant, *Religions, histoires, raisons,* Maspero, Paris, 1979, pp.105–137; G. Sörbom, *Mimesis and Art: Studies in the Origins and Early Development of an Aesthetic Vocabulary,* Svenska Bokfirlaget, Uppsala, 1966, pp. 152–163; D. Freedberg, „Imitation and its Discontents", în T.W. Gaehtgens (ed.), *Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin. 15.–20. Juli 1992,* Akademie Verlag, Berlin, 1993, II, pp. 483 și urm.

23 Cu privire la noțiunea de „simulacru", vezi și G. Deleuze, *Logique du sens,* Minuit, Paris, 1969, pp. 292–307.

24 Vezi, în special, J. Derrida, *La Dissémination,* Seuil, Paris, 1972, pp. 174–175 (vezi și *Diseminarea*, trad. de Cornel Mihai Ionescu, Editura Univers Enciclopedic, București, 1997 – *n.ed.*).

25 Originea acestei probleme deosebit de spinoase se găsește în Pollitt, *The Ancient View of Greek Art,* pp. 247–253. Diversele interpretări sunt adeseori contradictorii. Vezi prezentarea sinoptică a problemei în nota lui J.-M. Croisille la Pliniu cel Bătrân, *Histoire Naturelle. Livre XXXV,* Paris, 1985, pp. 297–300. Vezi și V. J. Bruno, *Form and Color in Greek Painting,* W. W. Norton and Company Inc., New York, 1977, pp. 23–44; Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne,* pp. 15–63; W. Trimpi, *Muses of One Mind: The Literary Analysis of Experience and its Continuity,* Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1983, pp. 100–103 și 114–129.

26 E. C. Keuls, *Plato and Greek Painting,* Brill, Leiden, 1978, pp. 72–87.

27 J. Piaget, *La Causalité physique chez l'enfant,* Éditions Concours, Paris, 1927, pp. 203–218 (dialogul citat la începutul acestui subcapitol este extras din aceeași lucrare, p. 205).

28 J. Lacan, *Ecrits I,* Seuil, Paris, 1966, pp. 89–97, lucrare publicată pentru prima oară în 1949.

29 J. Piaget, *op. cit.*, p. 207.

30 Toate citatele din Ovidiu au fost reproduse după Ovidius, *Metamorfoze,* ediția a II-a revăzută, studiu introductiv, traducere și note de David Popescu, Editura Științifică, București, 1972.

31 J. Novakova, *op. cit.*, p. 40.

32 Bernard de Ventadour, „Quan vei la lauzeta mover", în L. Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century,* Gleerup, Lund, 1967, pp. 66–67.

33 Ca introducere, ar fi utilă lectura lucrării lui T. Junichiro, *Éloge de l'Ombre,* 1933, traducere franceză de R. Siefferet, Publ. orientalistes de France, Paris, 1977.

34 Pentru contribuția mitului ovidian la dezvoltarea reprezentării occidentale, vezi H. Damisch, „D'un Narcisse à l'autre", *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* XIII (1967), pp. 109–146; S. Bann, *The True Vine: On Visual Representation and Western Tradition,* Cambridge University Press, Cambridge, 1989, pp. 105–156.

35 L. B. Alberti, *Despre pictură. Cartea a doua,* traducere și note de George Lăzărescu, Meridiane, București, 1969, pp. 34–35.

36 *Ibidem,* p. 35.

37 Vezi Cl. Nordhoff, *Narziss an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und des 17. Jahrhunderts,* LIT Verlag, Münster/Hamburg, 1992 și considerațiile lui C.L. Baskins, „Echoing Narcissus in Alberti's *Della Pittura*", *Oxford Art Journal,* XVI (1993), pp. 25–53.

38 Aceeași dificultate, dar rezolvată în mod diferit de către Joachim von Sandrart, *L'Accademia Todesca della Architettura, Scultura et Pittura, oder Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild und Mahlerey-Künste,* Nürnberg/Frankfurt, 1675–1679, I, pp. 6–7. Cu privire

la acest subiect, vezi O. Bätschmann, *Nicolas Poussin: Dialectics of Painting*, Reaktion Books, London, 1990, pp. 45–46.

39 Citatele din Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, au fost reproduse după Giorgio Vasari, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, I–III, ediția a II-a revăzută și adăugită, traducere în limba română de Ștefan Crudu, Meridiane, București, 1968.

40 F. H. Jacobs, „Vasari's Vision of the History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari, Florence", *The Art Bulletin*, 66 (1984), pp. 397–417; J. Albrecht, „Die Häuser von Giorgio Vasari in Arezzo und Florenz", în E. Hüttinger (ed.), *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Waser Verlag, Zürich, 1985, pp. 83–100.

41 Vezi M. Schapiro, *Words and Pictures: On the Literal and Symbolic in the Illustration of a Text, Monton*, The Hague/Paris, 1973, pp. 37–49; O. Calabrese, *La Macchina della pittura*, Laterza, Bari, 1986; R. Tefnin, „Regard de Face – Regard de Profil. Remarques préliminaires sur les avatars d'un couple sémiotique", *Annales d'Histoire et d'Archéologie. Université Libre Bruxelles*, XVII (1995), pp. 7–25; F. Frontisi-Ducroux, *Du Masque au visage*, Flammarion, Paris, 1995, pp. 79–130.

II

„Umbra cărnii noastre"

Tabloul lui Murillo reprezentând originea picturii (il. 7) a fost realizat, potrivit tradiției, cu ocazia desemnării pictorului spaniol, în 1660, drept *mayordomo* al Academiei de Pictură din Sevilla.[1] Nu a fost probabil o ilustrare a fabulei nocturne a lui Pliniu, ci a versiunii lui Quintilian, menționată în *Institutio oratoria* (X, II, 7): personajele – un grup de bărbați, după cât se pare – se află în exterior, la ora crepusculului, când umbrele încep să se alungească. Doi dintre ei își au siluetele proiectate pe un zid năpădit de vegetație (semn analeptic de ruină și uitare). Cele două profiluri vădesc un studiu aprofundat din partea artistului – nemenționat în textele antice – al umbrei proiectate, care se dedublează într-o parte mai întunecată și în una mai palidă. Suntem, fără doar și poate, martorii unui anacronism, întrucât procedeul reflectă cunoștințele acumulate în perioada lui Murillo, și nu în epoca originilor picturii. Unul dintre personaje conturează cu stilul umbra întunecată a celuilalt.

Dar această scenă nu ocupă decât jumătate din pânză. La cealaltă extremitate se poate vedea un grup de patru bărbați privind acest scenariu original de producere a imaginii. Cel mai tânăr dintre ei explică scena din dreapta. Ne putem imagina ceea ce spune. Este suficient să-l (re)citim pe Quintilian, pentru a auzi glasul acestui tânăr orator:

> „Ce s-ar fi întâmplat, întreb din nou, dacă nici unul nu ar fi făcut mai mult decât predecesorii săi?... Am naviga în continuare cu pluta, iar arta picturii ar fi limitată la



7. Bartolomé Estebán Murillo, *Originea picturii*, c. 1660-1665, ulei pe pânză, 115 × 169 cm, Muzeul Național de Artă, București.

trasarea unei linii în jurul unei umbre proiectate de corpurile aflate în lumina soarelui."

Dacă presupunerea noastră este corectă, înseamnă că această pânză – înainte de a ilustra „originile picturii" – reprezenta o glosă, o distanțare de aceste origini. Faptul este confirmat de inscripția de pe cartușul din colțul din dreapta jos: „Din umbră/ s-a născut/ frumusețea ce-o admiri/ în vestita pictură" (*Tubo de la sombra/ origen/ la que admiras her/mosura/en la celebre pintura*). Inscripția completează sau, mai curând, trage concluzii din discursul oratorului și din reprezentare în ansamblul său. Ea trebuie citită în lumina antitezei dintre cele două cuvinte-cheie: umbră și frumusețe. Precum morala unei fabule, această notă finală, încadrată ca un memento pentru tinerii elevi ai Academiei din Sevilla, reamintește că *frumusețea* picturii (pe care o admirăm cel mai mult astăzi și care îi conferă notorietatea) își are originile în ceea ce este cel mai umil și cel mai puțin atrăgător lucru într-o reprezentare: *umbra* și nu numai atât, o umbră pe un zid

năpădit de buruieni. Acest tablou-manifest este un obiect paradoxal pentru că se prezintă ca o pildă vie a depășirii realizate de pictură: inscripția vorbește despre „frumusețea" pe care spectatorul („tu") o poate admira („acum"). Aceasta se materializează printr-o întreagă serie de semne caracteristice: atitudinile diferite ale personajelor, conturul trupurilor lor, valorile cromatice, umbrele dedublate ș.a.m.d. Dat fiind că este vorba de un tablou emblematic pentru o academie de pictură, opera reprezintă stadiul superior al „frumuseții" cucerit de artă. Înțelegem că, începând cu rudimentele artei (umbra) și sfârșind cu frumusețea, Academia lui Murillo a garantat asimilarea cunoașterii artistice.[2]

Transcendența tematizată de tabloul lui Murillo are o istorie foarte veche. Debutează la sfârșitul primului pasaj al lui Pliniu despre originile artei[3] și reapare în zorii Renașterii, cu toate că umbra nu s-a bucurat de vreun interes prea mare în pictura Evului Mediu. Speculațiile cu privire la această absență ar fi pe deplin justificate.

„CE SUNT OARE-ACESTE PETE PE-AL LUNII TRUP?"

*„Ma ditemi: che son li segni bui/ di questo corpo..."**
(Dante Alighieri, *Paradisul*, Cântul II, 49–50).

Deși cei care au studiat optica medievală au fost deosebit de interesați de problema proiecției umbrei[4], artiștii aceleiași epoci au ignorat-o practic în totalitate. Faptul poate fi atribuit acestui statut (onto-)logic al imaginii medievale[5], dat fiind că era o entitate care, în principiu, s-a dorit scutită de corporalitate. Această concepție avea să dureze, *grosso modo*, până la Giotto, deși umbra va deveni obiect de studiu serios pentru pictori abia după descoperirea perspectivei.

* Dar spune-mi ce sunt oare-aceste pete/Pe-al Lunii trup... (*N.t.*)

Ar trebui să ne oprim o clipă asupra modalităților de realizare a acestei transformări. La Dante apare pentru prima oară schimbarea premonitorie. Practic, toate personajele din *Divina Comedie* sunt ființe pe care autorul le vede, dar care, în principiu, ar trebui să rămână invizibile, dat fiind că nu aveau trup. Ele sunt, așa cum le definește adesea autorul, *suflete vizibile*, spectre, umbre. Au aparență de trupuri, *sunt* trupuri, dar trupuri subtile, diafane.[6] Este greu să ne dăm seama exact în ce măsură Dante însuși a crezut în realitatea acestei umanități fantomatice de care s-a simțit aproape. În cel de-al doilea cânt al *Purgatoriului* (II, 79–81), o umbră se apropie pentru a-l îmbrățișa afectuos, iar poetul încearcă să facă același lucru, dar fără succes – brațele sale nu găsesc nimic:

„O umbre vane! Foc de-a pururi stins!
De trei ori vrui să-l strâng în brață
și doar de trei ori pieptul mi-am cuprins."[7]

În cazul de față avem de a face, fără îndoială, cu o concepție antică a umbrei ca *psyche-eidolon*.[8]

O a doua accepțiune, mai modernă, a umbrei apare în cel de-al treilea cânt al *Purgatoriului* (III, 16–20). Vergiliu și Dante merg alături, cu spatele la soare. Fiecare dintre ei ar trebui să aibă în față propria-i umbră, însă Dante observă înspăimântat că Vergiliu nu are umbră:

„Simțeam în spate mândrul soare-arzând,
dar înainte-mi se frângea știrbit,
curmându-și raza-n trupul meu; și când
văzui pământu-n față-mi doar umbrit,
mă răsucii cuprins de teamă-n mine
să nu rămân pustiu și părăsit."

Vergiliu îi explică fenomenul. Adevăratul său trup (cel care proiecta o umbră/ *lo corpo dentro al quale io facea ombra*) este îngropat în altă parte. Corpul diafan, dimpotrivă, lasă să treacă razele soarelui și ca atare în fața lui nu se formează nici o umbră.[9]

În acest pasaj crucial, autorul subliniază – cu întregul său spirit poetic și cu claritatea ce îl caracterizează – că umbra proiectată este un fapt de viață: în *Divina Comedie* aflăm că *doar Dante avea o umbră*, deoarece, precum Vergiliu, ceilalți *sunt* umbre. Descoperirea că umbra este o calitate indispensabilă a trupului, descoperirea deci a „umbrei cărnii noastre" (*l'ombra della carne*), așa cum o numește Dante în altă parte (*Paradisul*, XIX, 66), avea să aibă un impact puternic asupra Renașterii timpurii. Iată un exemplu. În 1436, Giovanni di Paolo a pictat pentru o familie sieneză înstărită un poliptic, distrus din păcate într-un incendiu în secolul al XVII-lea. Cu toate acestea, au supraviețuit câteva părți ale predelei, printre care cea care reprezintă unul dintre cele mai minunate experimente picturale: *Fuga în Egipt* (il. 8). Mai mult de jumătate din suprafața acestei mici picturi este un peisaj realizat în cea mai bună tradiție a artei sieneze. Compoziția include aspecte ale vieții rurale contemporane. Nu este nimic nou în acest demers (Ambrogio Lorenzetti folosise aceeași tehnică cu un veac în urmă). Noutatea cu privire la fundal rezidă totuși în umbrele proiectate de obiecte, animale și oameni asupra cărora Giovanni di Paolo insistă cu o plăcere evidentă, punând în joc întreaga iscusință a unui artist activ pe vremea descoperirii perspectivei.[10] Nu uită nici măcar să insereze în colțul din stânga sus sursa tuturor acestor efecte de lumină – soarele își aruncă razele către partea dreaptă a tabloului.

Soarele, pe care pictorii ezită de obicei să-l reprezinte direct în câmpul pictural, se află acolo pentru a întări plauzibilitatea optică a umbrei proiectate. El indică istoricului de artă o posibilă filiație. Giovanni di Paolo ilustrase cu puțin timp în urmă *Paradisul*[11] lui Dante, în care, în cântul al II-lea, autorul ține, prin glasul lui Beatrice, un discurs extrem de complex cu privire la cunoașterea optică (il. 9). Nu vom ajunge prea departe dacă vom analiza aici întregul pasaj din Dante.[12] Este suficient, după părerea mea, să reținem că, pentru a explica de ce există pete sau umbre pe Lună (semnele întunecate de pe acest corp/ *li segni bui di questo corpo*), Beatrice (pe care

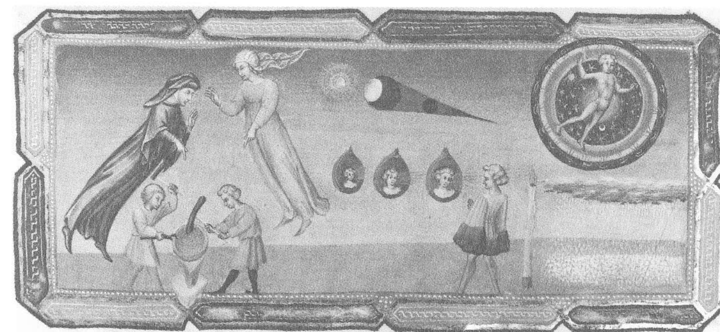
Giovanni di Paolo o reprezintă zburând în partea stângă a ilustrației sale) face apel la teoria umbrei purtate (pe care pictorul o ilustrează în centrul imaginii). „Semnele întunecate" sunt provocate de proiecția conului de umbră a Pământului.

Reluând același model geometrizat al Soarelui în predela de la Siena (cu toate că îl surghiunește în colțul reprezentării), pictorul transferă demonstrația geometrică a lui Dante din context teoretic (și cosmic) în cel al unui peisaj ce se vrea „realist".

Dar ceea ce conferă o importanță atât de mare acestui experiment este faptul că în *Fuga în Egipt* el se limitează în mod



8. Giovanni di Paolo, *Fuga în Egipt*, 1436, tempera pe lemn, 50 × 50,7 cm, Pinacoteca Nazionale di Siena. Foto: Soprintendeza per i Beni Artistici e Storici, Siena.



9. Giovanni di Paolo, ilustrație pentru *Paradisul* lui Dante, Cântul II, c. 1450, British Library, Londra.

evident doar la fundal. Nici Fecioara Maria, nici Pruncul Isus, nici asinul nu au umbră. Acest lucru devine și mai frapant când studiem proiecția copacilor care ajung aproape să atingă picioarele lui Iosif. Avem așadar impresia, dacă nu certitudinea, că artistul a utilizat două modalități picturale cu totul distincte. Scena din prim-plan este fidelă normelor unei lumi bidimensionale, plată, tipică pentru imaginea medievală, în timp ce peisajul este produsul unei experimentări revitalizate a realului. În spiritul dualismului dantesc, am putea pretinde că prim-planul este populat de „imagini-umbre", în timp ce planul secund este spațiul în care realitatea corpurilor se manifestă sub forma umbrelor purtate. Dar până unde funcționează cu adevărat acest paralelism?

Dacă examinăm cu atenție prim-planul compoziției lui Giovanni di Paolo, constatăm că bidimensionalitatea personajelor – reprezentarea lor „plată" – este foarte relativă. Aceste personaje formează o friză continuă ce traversează pictura de la stânga la dreapta, iar spațiul ocupat de ele este ambiguu, de-abia definit. Cu toate acestea, personajele nu sunt doar simple siluete proiectate pe un ecran neutru. Artistul a variat cu multă grijă atitudinea figurilor, evitând profilurile exagerat de stereotipe și sugerând, prin faldurile hainelor, existența unei corporalități intrinsece. O privire atentă dezvăluie



10. Detaliu din Giotto, *Închinarea magilor,* 1304–1306, frescă, Capela Scrovegni, Padova. Foto: Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma.

faptul că, în ciuda absenței unei umbre purtate, personajele sunt luminate de aceeași sursă ce vine din stânga pentru a scoate în evidență o parte a trupului lor, în timp ce cealaltă rămâne întunecată. Umbra este prezentă, dar doar în pliurile adânci ale hainelor, în protuberanțele și scobiturile fețelor și în zonele întunecate care delimitează contururile trupurilor. Fără doar și poate, umbra a ajuns să fie utilizată într-o oarecare măsură pentru a conferi corporalitate acestor personaje.

Faptul nu trebuie să ne surprindă prea mult, întrucât, începând cu Giotto, umbra avea să reintre în centrul atenției

pictorilor toscani. Cennino Cennini prezintă această situație în cartea sa *Il libro dell'arte* (deși cel mai vechi exemplar datează din 1437, lucrarea cuprinde cunoștințe din secolul anterior):

„Ia un condei de argint sau de aramă, sau de orice alt material... Începe, apoi, să desenezi, după model (*con esempio*), lucruri cât mai ușoare cu putință, ca să-ți obișnuiești mâna; condeiul trebuie să alunece pe tăbliță atât de lin încât de-abia să se poată vedea din prima clipă ceea ce începi să faci, întărind trăsăturile (*i tratti*) puțin câte puțin și revenind de mai multe ori pentru a face umbrele (*l'ombre*): la capete (*nelle stremità*) – de vrei să fie întunecate (*fare più scure*) – revino de mai multe ori, iar la reliefuri, dimpotrivă, revino de mai puține ori. Cârmă și călăuză în ceea ce poți vedea pe tăbliță să-ți fie lumina soarelui, agerimea ochilor tăi și mâna ta. Căci fără aceste trei lucruri nu poți face nimic de seamă."[13]

Ar fi interesant de reținut că pentru Cennini realizarea umbrei integrate este un fapt care ține de rudimentele artei. Este un element de *desen* (și, ca atare, prima fază a realizării formei) înainte de a deveni un element de culoare. Prin aceasta a dezvoltat o anumită practică medievală tardivă, care recunoștea în realizarea conturului și a umbrei două operațiuni înrudite.[14] Dacă am citi, de pildă, manualul de pictură bizantină (transmis nouă într-o versiune târzie a secolului al XVIII-lea sub numele de *Erminia pictorilor*[15]), am vedea că în Europa Orientală conturul-umbră a fost interpretat prin conceptul de formă, bazat, într-o anumită măsură, pe vechea tradiție pliniană:

„...mânjește niște hârtie cu *peziri* nefiert și las-o să se usuce o zi la umbră. Freac-o bine apoi cu tărâțe ca să sugă uleiul în așa fel încât culorile să arate așa cum vrei tu și ca arhetipul să nu sufere. După ce ai suprapus cele patru colțuri ale originalului pe hârtie, prepară culoare neagră

dintr-un pic de ou, trasează cu grijă contururile și aplică apoi umbrele."[16]

Demersul lui Cennini diferă de cel bizantin prin aceea că în viziunea trecentistă imaginea era deja concepută ca o copie a realului[17], în timp ce pentru bizantini ea mai constituia încă produsul transpunerii unei alte imagini. Este absolut remarcabil că, în ciuda acestei schimbări fundamentale a paradigmei, Cennini urma încă vechea tradiție a conturului-umbră, deși trebuie să subliniem că tratatul său, care oferă o sinteză a practicii picturale în Trecento, conține cel puțin trei secțiuni consacrate acestei probleme (capitolele VIII, IX, X), cărora li se adaugă observațiile importante prezente în alte părți ale lucrării sale (capitolele XXX, LXVII). Faptul acesta este suficient pentru a demonstra că în Trecento umbra integrată devenise o problemă centrală a reprezentării. Într-adevăr, în lungul capitol dedicat realizării frescelor (LXVII), Cennini insistă asupra modului în care trebuie pictată carnația unui chip tânăr, ca parte esențială a noii arte toscane (il. 10):

„Să presupunem că ai de făcut într-o zi numai un cap de sfântă sau de sfânt tânăr, așa cum este acela al preasfintei Fecioare Maria... Fă o pensulă din păr de porc, moale și ascuțită, care să intre în țeava unei pene de gâscă; și cu pensula aceasta zugrăvește chipul pe care vrei să-l faci (amintindu-ți că chipul se împarte în trei părți: capul, nasul și bărbia cu gura) și dă cu pensula, puțin câte puțin, de-abia muiată, aproape uscată, cu culoarea aceasta care, la Florența, se numește *verdaccio,* iar la Siena, *bazzèo.* ...Ia, apoi, într-un alt vășuleț, un pic de pământ-verde, foarte lichid, și, cu pensula moale de păr de porc – ținută între degetul mare și cel lung al mâinii drepte –, începe și umbrește (*ombrare*) sub bărbie și mai mult în partea unde chipul trebuie să fie mai întunecat (*scuro*), trecând și întorcându-te sub buza de jos, și la colțurile gurii, sub nas, și sub sprâncene, și mai tare spre nas; puțin spre

coada ochiului, spre urechi; și-astfel, cu pricepere, treci pe toată fața și pe mâini, și-acolo unde trebuie să fie culoarea carnației (*incarnazione*).
Pe urmă, ia o pensulă ascuțită, de păr de veveriță, și începe și întărește bine fiecare contur (*rifermando bene ogni contorno*) (nas, ochi, buze, urechi), cu acest *verdaccio.* Sunt unii meșteri care încep – atunci când chipul a ajuns în acest stadiu – să întărească ieșiturile (*sommità*) și reliefurile (*rilievi*) chipurilor, după rânduiala cerută, folosind puțin alb de var subțiat cu apă; apoi, dau cu puțin roșu pe buze și pe pomeți, și pun peste tot un pic de acuarelă de culoarea carnației (*incarnazion*), acuarelă foarte lichidă, și totu-i gata..."

Acest citat dovedește fără îndoială că, în optica lui Cennini, realizarea unui chip pe un perete cu ajutorul culorilor de frescă dobândește caracterul creării unui portret care poate, cu ajutorul unor tehnici mai avansate, să dea iluzia „carnației". De fapt, acest lucru este declarat fără echivoc în primul capitol al tratatului său:

„...și acest meșteșug poartă denumirea de *pictură,* și pentru a te îndeletnici cu ea se cere să ai fantezie și iscusință în mâini, să găsești lucruri nemaivăzute, ascunse sub umbra celor din natură (*sotto l'ombra di naturali*) și pe care să le înfățișezi apoi cu ajutorul mâinilor, voind să dovedești că ceea ce nu există – este (*quello che non è, sia*)."

Acest procedeu propus de Cennini abordează o problemă importantă de reprezentare: „*Cum să redăm carnația?*"[18] El o rezolvă utilizând în mod variat *verdaccio*, care, în proporții diferite, poate fi folosit atât pentru redarea carnației, cât și a umbrelor și contururilor. În altă parte a tratatului său (capitolul LXXV), Cennini ne oferă o rețetă foarte concisă a acestei culori misterioase: „...fă o culoare *verdaccio,* compusă dintr-o parte negru și două părți ocru."

După părerea mea, raportul „culoarea carnației" – „culoarea umbrei" nu este specificat din cauza atmosferei de secret

ce trebuia să planeze asupra atelierelor pictorilor pentru a le proteja tehnicile individuale. Cennini însuşi sugerează, de altfel, acest lucru la sfârşitul paragrafului citat mai sus din capitolul LXVII, în care, după ce discută altă metodă de pictare a carnaţiei, explică virtuala sa tăcere cu privire la acest subiect, în cuvinte destul de clare:

„Ţine-te [Cennini se adresează ucenicului] însă de sfatul pe care ţi-l voi da eu, căci Giotto, marele meşter, aşa colora. El l-a avut ca ucenic – timp de douăzeci şi patru de ani – pe Taddeo Gaddi, florentinul, care era finul său; la rândul său, Taddeo l-a avut ucenic pe Agnolo, pe fiu-său, iar Agnolo m-a avut pe mine ucenic, timp de doisprezece ani, şi-n felul acesta m-a pus să colorez..."

Trebuie să reţinem că în acest loc, şi anume exact în capitolul în care abordează problematica „modernă" a realizării carnaţiei şi a umbrei, Cennini s-a simţit obligat să insiste asupra formării unei noi tradiţii, care porneşte de la Giotto pentru a ajunge, într-un ritm de filiaţie aproape geometric accentuat (douăzeci şi patru de ani/doisprezece ani), până la el însuşi. Această nouă problematică nu este divulgată în întregime, cu toate că Cennini îi promite ucenicului/cititorului său că-l va iniţia în secretele acestei arte în momentul în care „îi va da sfaturi" (transmise oral, bineînţeles).

Deocamdată (şi pentru a încheia acest capitol), să vedem modul în care Cennino Cennini revine asupra principiilor şi recomandărilor cu privire la organizarea atelierului de către artist pentru a realiza carnaţia şi umbrele. El va dezvolta consideraţiile importante citate anterior, fără să dezvăluie întreaga măsură a cunoştinţelor sale:

„Ia, apoi, trei văsuleţe, pe care le împarţi în trei nuanţe de culori de carnaţie (*tre parti d'incarnazione*): cea mai închisă (*la più scura*) să fie pe jumătate mai deschisă decât roşul-aprins, iar celelalte două, mai deschise una decât cealaltă. Acum, ia văsuleţul cu cea mai deschisă şi cu pensula

de păr de porc, foarte moale, ia din culoarea aceasta de carnaţie – strângând cu degetele pensula – şi începe să lucrezi toate reliefurile (*rilievi*) chipului ales. Apoi, ia văsuleţul cu culoarea de carnaţie mijlocie şi începe să lucrezi jumătăţile de tonuri (*i mezzi*) atât ale feţei, cât şi ale mâinilor, picioarelor şi bustului, atunci când faci un nud. Ia, pe urmă, văsuleţul cu cea de-a treia culoare a carnaţiei şi lucrează capetele umbrelor (*nelle stremità dell'ombre*), stăruind acolo unde ar face ca pământul-verde să-şi piardă culoarea sa; şi-n felul acesta revino de mai multe ori contopind (*va sfumando*) un ton cu altul al carnaţiei... Când ai întins aceste tente de carnaţii, mai fă încă una, mult mai deschisă, aproape albă, şi dă cu ea peste sprâncene, peste relieful nasului, peste vârful bărbiei şi peste partea din afară a urechilor. Ia, apoi, o pensulă ascuţită, din păr de veveriţă, şi cu alb curat (*bianco puro*) fă albul ochilor, vârful nasului şi dă un pic pe marginea gurii; fă aceste reliefări cu multă gingăşie. După aceea, ia un pic de negru (*un poco di negro*) din alt văsuleţ şi cu aceeaşi pensulă trage conturul ochilor, deasupra luminilor ochilor; fă şi nările şi găurile urechilor. Ia, apoi, într-un văsuleţ un pic de *sinopia* închisă şi contureează ochii dedesubt, nasul – de jur împrejur – , sprâncenele, gura; şi umbreşte puţin (*ombra un poco*) sub buza de sus, care trebuie să fie ceva mai închisă (*prendere un poco più scuretto*) decât buza de jos... Trage, apoi, cu *sinopia* contururile şi capetele părului, cum ai făcut pentru faţă, pentru tot."

Am crezut de cuviinţă să citez acest pasaj nu numai pentru că ilustrează codificarea unei noi tehnici de reprezentare, dar şi pentru că această nouă tehnică, aşa cum ne este ea prezentată, conţine un principiu extrem de simplu: în realizarea reliefului, culorile cele mai deschise (cele mai diluate) sunt folosite pentru proeminenţe, în timp ce culorile cele mai închise (cele mai pure) sunt utilizate la scobituri.[19] Culoarea-umbră

nu este altceva decât culoarea carnației (*incarnazion*) în forma sa cea mai puțin diluată și ca atare cea mai pură. Mergând și mai departe cu acest principiu, Cennini recomandă utilizarea albului pur (*bianco puro*) pentru „vârfurile" luminoase ale corpului solid și a negrului pentru „găurile" sale.

În capitolul LXXXIII, în care se ocupă de producerea *a secco* „a unei mantii a Maicii Domnului, din albastru de Germania, sau a unui alt veșmânt pe care vrei să-l faci numai din albastru", Cennini recomandă din nou folosirea negrului pentru realizarea profunzimii. El demonstrează că doar albastrul – culoare sacră, strict codificată, pentru mantia Maicii Domnului – nu este suficient. Dacă artistul dorește să scoată în evidență contururile trupului pe care îl acoperă mantia, continuă Cennini:

> „Amestecă-le bine împreună, cu o pensulă de păr de porc, moale; dă de trei sau patru ori peste veșmântul acesta. Când l-ai acoperit bine și s-a uscat, ia puțin indigo și negru și începe să umbrești cutele mantiei, cât poți mai mult, revenind cu vârful pensulei – asupra umbrelor – de cât mai multe ori... De vrei să umbrești cutele, ia un pic de lac din cel mai bun și un pic de negru, cu tempera de gălbenuș de ou. Și umbrește cât poți mai slab și mai curat; mai întâi cu puțin lac, apoi cu vârful [pensulei]..."

Umbra integrată, așa cum o demonstrează *Il libro dell'arte*, constituie o problemă strâns legată de cea a volumului și a reliefului. Ea se realizează prin folosirea a două extreme opuse, și anume a celei mai pure culori a carnației și a negrului. Cu toate acestea, faptul că Cennini nu a fost interesat de reprezentarea umbrei purtate dovedește cât de limitat era sistemul său, pentru că, neglijându-l, Cennini întoarce fără îndoială spatele întregii chestiuni a poziționării corpurilor în spațiu.[20] Atunci când un artist ca Giovanni di Paolo încearcă să reprezinte umbra integrată și cea purtată într-unul și același tablou (il. 8), el o face printr-o separare dantescă a pânzei. Aceasta demonstrează incapacitatea artistului sienez de a

opta (doar dacă nu este vorba de un joc) pentru unul din cele două sisteme diferite de reprezentare, pe care nu poate (sau nu vrea) să le reconcilieze.

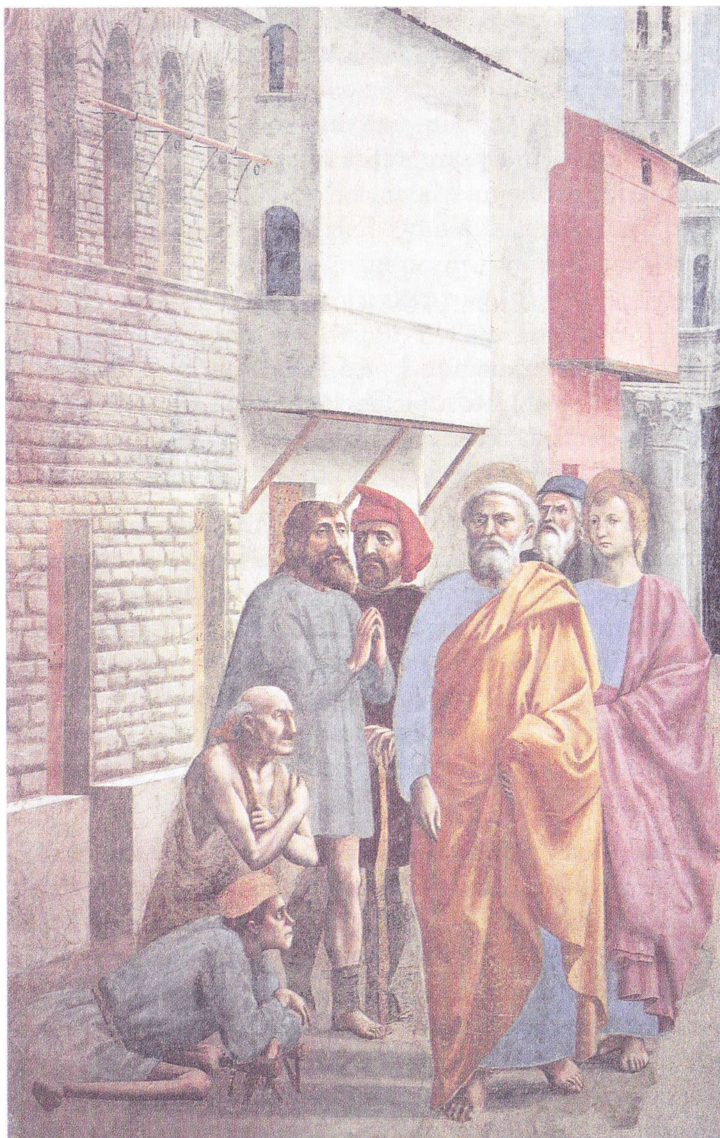
Meritul de a fi stabilit – într-un mod pe care eu l-aș numi programatic – unitatea reprezentării printr-o dublă utilizare a umbrei îi revine lui Masaccio.

UMBRA TĂMĂDUITOARE

Fresca reprezentându-l pe *Sfântul Petru vindecându-i pe bolnavi* (il. 11) a fost pictată de Masaccio în 1427–1428. A fost inspirată de un pasaj din Faptele Apostolilor (5, 12–15) și face parte dintr-un ciclu dedicat vieții acestui sfânt.

> „Prin mâinile apostolilor se făceau multe semne și minuni în norod. Toți stăteau împreună în pridvorul lui Solomon și nici unul din ceilalți nu cuteza să se lipească de ei; dar norodul îi lăuda în gura mare. Numărul celor ce credeau în Domnul, bărbați și femei, se mărea tot mai mult; până acolo că scoteau pe bolnavi chiar pe ulițe și îi puneau pe paturi și așternuturi, pentru ca, atunci când va trece Petru, măcar umbra lui să treacă peste vreunul din ei."

Abordând această temă, Masaccio s-a confruntat cu o enormă problemă narativă. Arta picturii nu permite decât reprezentarea unei singure acțiuni, nu a mai multora. A fost așadar nevoit să transforme un text care nu narează *doar un singur* eveniment, ci un șir întreg de evenimente, fără o temporalitate precisă, într-o scenă vie care să fie expusă privirilor spectatorului. Descrierea artei narative complexe avea să fie teoretizată câțiva ani mai târziu de către Leon Battista Alberti drept una dintre caracteristicile majore ale noii picturi. Câțiva ani mai târziu, când avea să scrie biografia lui Masaccio, Vasari recunoștea rolul de pionierat al tânărului pictor florentin în evoluția acelei *storia*, precum și contribuția sa vitală



11. Masaccio, *Sf. Petru vindecându-i pe bolnavi cu umbra lui*, 1426–1427, frescă, 230 × 162 cm. Capela familiei Brancacci din biserica Santa Maria del Carmine, Florența. Foto: Scala.

la definirea noului stil pictural, marcat de măiestria realizării reliefului, a perspectivei și a racursiului.

Toate aceste inovații sunt prezente în fresca din Biserica Santa Maria del Carmine din Florența. Pe baza textului și ajutat poate de comentariile biblice și de sfaturile unui teolog, potrivit obiceiului vremii, Masaccio a creat o scenă ce adaugă detalii semnificative la episodul din Faptele Apostolilor. Îl vedem pe Petru, însoțit de Ioan și de un discipol greu de identificat, mergând pe o uliță la marginea căreia bolnavii își așteaptă vindecarea. Miracolul pare să se petreacă, într-adevăr, chiar sub ochii noștri. În locul prin care apostolul a trecut deja, doi bărbați s-au sculat în picioare: unul se sprijină într-un baston, celălalt îi mulțumește lui Petru. Un al treilea, în genunchi, se roagă să fie binecuvântat cu mila divină, care pare să-l fi și atins, întrucât umbra, pe care Petru o proiectează pe jos, l-a depășit, iar bolnavul este pe cale să se ridice. Vine rândul celui de-al patrulea și ultim personaj să trăiască efectul miraculos al umbrei apostolului. Cu ochii larg deschiși, plini de speranță, așteaptă clipa în care îi va reveni puterea și va reuși să se ridice, la rândul său, în picioare.[21]

Pentru vizualizarea acestui episod, Masaccio s-a sprijinit pe descoperirile recente în materie de perspectivă. În reprezentările aceleiași teme, datând din secolul anterior, cortegiul apostolilor înainta paralel cu planul imaginii, de la stânga spre dreapta.[22] Acesta era un mod „primitiv“ de a reda ideea de „mișcare“, care apăruse, de pildă, în prim-planul compoziției analizate mai sus de Giovanni di Paolo (il. 8). La Masaccio, dimpotrivă, personajele vin din fundul scenei și se îndreaptă către prim-plan. Ele traversează spațiul profund – creat cu ajutorul punctului de fugă al perspectivei clădirilor care flanchează partea stângă a scenei –, iar înaintarea lor marchează tridimensionalitatea acesteia. Umbrele proiectate de Petru și Ioan sunt și ele produsul construcției în perspectivă. Ele ocupă centrul prim-planului, locul rămas gol între grupul din stânga și cel din dreapta. Chiar dacă textul nu

vorbește decât despre efectul miraculos al umbrei lui Petru, Masaccio a ținut să reprezinte și umbra lui Ioan. Umbrele duble, paralele scot în evidență profunzimea acestui spațiu de perspectivă.

Simbolismul umbrei în acest episod din viața lui Petru a constituit obiectul mai multor studii. Cele mai recente convin asupra faptului că avem de a face cu concepția arhaică, magică, potrivit căreia umbra este o exteriorizare a sufletului.[23] Dacă citim cu atenție pasajul din Faptele Apostolilor, vom observa că forța umbrei se opune „spiritelor impure" de care erau posedați bolnavii și le neutralizează. Specialiștii au atras atenția asupra unuia dintre cele mai populare comentarii ale Bibliei de pe vremea lui Masaccio, care arată modul cum era interpretat acest motiv în momentul pictării frescelor de la Santa Maria del Carmine: apostolii, susțin comentariile lui Nicolaus de Lyra[24], aveau puterea de a vindeca bolnavii, fie atingându-i (*per tactum manuum*), fie vorbindu-le (*per verbum*). Petru a fost singurul care a avut puterea de a vindeca bolnavii cu umbra sa (*per umbram*), ceea ce era un dar și mai mare (*quod est maius*). Cuvintele tămăduitoare vin de la oameni dotați cu virtuți ieșite din comun (*ex homine habens virtutem*), în timp ce umbra nu este nimic mai mult (*sed umbram nihil est ipsius*) decât lipsa luminii din cauza interpunerii unui corp (*sed tantum privatio lucis ex interpositione corporis*). Această afirmație pare să implice că umbra a fost supusă unui proces de desacralizare. Totuși, aceasta este doar o impresie superficială deoarece, definind proiecția în termeni științifici, intenția comentatorului este, dimpotrivă, aceea de a exalta caracterul miraculos (adică inexplicabil) al forței ei tămăduitoare.

În ceea ce îl privește, Masaccio insistă doar asupra puterii excepționale a umbrei. Nici Petru, nici Ioan nu vorbesc; înaintarea lor are o solemnitate mută. Ei nu ating, nu binecuvântează. Fiecare apostol își ține mâna stângă învelită în mantie, mâna dreaptă a lui Petru atârnând inertă lângă trup. Narațiunea lui Masaccio clarifică orice ambiguitate care ar

mai putea decurge din text sau din comentariu. Printr-un demers deosebit de rafinat, el pune în scenă dubla origine (sacră și științifică) a efectului umbrei. Acest lucru nu a fost din păcate înțeles întotdeauna, iar Vasari este primul care se face vinovat de o eroare de interpretare, o eroare ce avea să se perpetueze veacuri de-a rândul. Într-adevăr, descriind această scenă, Vasari ne spune că îl vedem pe Sfântul Petru „vindecând paraliticii, atunci când se îndreaptă spre Templu (*nell'andare al tempio*) împreună cu Sfântul Ioan"[25]. Această interpretare a evenimentelor este total diferită de cea oferită de pictor (și/sau de sfetnicii săi), întrucât, în fresca lui Masaccio, Petru și Ioan nu „se îndreaptă spre Templu", ci tocmai ies de acolo. În fundalul compoziției, la capătul străzii pe care mergeau apostolii, se vede un portic (pridvorul lui Solomon, menționat de textul biblic), pe care Masaccio l-a sugerat doar, constrâns probabil de lipsa de informații cu privire la acest edificiu mitic. Turnul sugerează că Templul lui Solomon descris de Masaccio se aseamănă cu o biserică și campanila ei. Prezența acestui detaliu are repercusiuni directe asupra mesajului imaginii. Solemnitatea apostolilor poate fi atribuită atât faptului că tocmai părăsesc un lăcaș sfânt, cât și puterilor miraculoase. Forța umbrei lui Petru nu este altceva decât exteriorizarea unei *virtus*, dobândită în profunzimile misterioase ale templului.

Obișnuiți cu descifrarea simbolurilor, spectatorii din Quattrocento n-au avut probabil nici o dificultate în înțelegerea mesajului. În plus, erau sensibili și la alte semne care, în imagine, le indicau că darul tămăduirii venea de fapt din Ceruri: Masaccio a ținut să reprezinte obligatoriul dreptunghi albastru către care se îndreaptă turla campanilei, o adevărată trăsătură de unire între „portic" și lumea „de dincolo".[26] Prin toate aceste detalii, pictorul încearcă să dea un sens precis tuturor acelor elemente din text (sau din comentariu) care ar fi putut lăsa loc unor ambiguități. După părerea mea, este vorba de un proces de simbolizare prin care Masaccio a stabilit un raport „în profunzime" între umbra tămăduitoare

(din prim-plan) și templu (în fundal) sau, pentru mai multă precizie, între „virtutea extraordinară" și „biserică" și, mai mult decât atât, între puterea excepțională a umbrei și Ceruri, considerate a fi adevărata sursă a acestei virtuți.

Acest demers nu îl împiedică pe pictor să abordeze reprezentarea proiecțiilor trupului ca pe un rezultat al legilor opticii. Lumina zilei care inundă întreaga scenă provine din colțul dreapta sus și aceeași lege fizică se aplică și în cazul celorlalte „corpuri interpuse", ca, de pildă, acoperișurile caselor care aruncă umbre întunecate pe ziduri. Am putea face speculații, întrebându-ne dacă nu cumva Masaccio a reprezentat umbra lui Ioan mai curând pentru a răspunde nevoii de coerență în ilustrarea aceleiași legi a fizicii, și nu atât ca o tentativă de a-i atribui puteri care nu sunt menționate în texte.

Întreaga măsură a coerenței demersului lui Masaccio apare la o analiză a modalităților picturale de ecleraj. La o primă privire, ar putea părea ciudat că în această compoziție complexă Masaccio a făcut ca lumina să pătrundă din colțul drept al scenei. Se știe că pictorii preferau de obicei ca lumina să vină din stânga, fiindcă era mai puțin anevoios pentru ei în realizarea imaginii (evitau astfel ca mâna dreaptă care ținea condeiul sau pensula să se interpună între sursa de lumină și suprafața ce trebuia pictată). În tratatul său *Il libro dell'arte*, Cennini dădea următorul sfat (capitolul VIII):

> „Când desenezi, așază-te în așa fel ca să ai lumina potrivită, iar soarele să-ți bată din partea stângă."

Am văzut că în Quattrocento – este cazul lui Giovanni di Paolo (il. 8), care a experimentat problemele de ecleraj în perioada de tranziție dintre cele două paradigme ale reprezentării – era posibil să se integreze imaginea soarelui în colțul stâng al unei compoziții pentru a evidenția caracterul „autentic" al proiecției umbrelor purtate.

Ar trebui de aceea să ne întrebăm care au fost rațiunile profunde care l-au determinat pe Masaccio să nu țină seama de practica stabilită în materie de ecleraj. Răspunsul nu

întârzie să ne fie dat. Capela familiei Brancacci din biserica Santa Maria del Carmine nu avea decât o singură fereastră care se deschidea către absidă. Lumina zilei venea din dreapta către scena tămăduirii. În acest caz nici nu se poate măcar *imagina* o altă sursă la stânga imaginii. Într-adevăr, Masaccio nu face decât să *încorporeze* în compoziție lumina ce vine de afară (lumină adevărată printr-o fereastră adevărată). Astfel, eclerajul autentic – care, în cazul de față, vine din dreapta – devine parte integrantă în crearea formei.[27]

Cennino Cennini (capitolul IX) prevăzuse această dificultate:

> „Dacă din întâmplare, atunci când desenezi sau copiezi în biserici, sau colorezi în alte locuri care nu sunt prielnice, s-ar întâmpla ca lumina (*la luce*) să nu-ți bată din partea stângă sau într-un chip care să-ți convină, urmează să dai relieful (*el rilievo*) figurilor tale, sau ale desenului tău, în legătură cu așezarea ferestrelor pe care le găsești în sus-zisele locuri, și prin care trebuie să primești lumina. Așadar, urmărind lumina din oricare parte ar veni ea, dă relieful (*rilievo*) prin tonuri luminoase sau întunecoase (*scuro*), în felul arătat mai înainte."

S-ar putea crede că Masaccio nu a contribuit cu nimic la acest nou procedeu, cunoscut încă din Trecento. Dar nu este cazul. Diferența semnificativă constă în faptul că „felul arătat mai înainte" despre care vorbește Cennini se referă doar la umbrele integrate. Potrivit lui deci, în realizarea reliefului formelor și a volumelor (*rilievo*), trebuie să se țină seama de lumina venită de afară. Cennini n-ar fi avut niciodată ideea de a exploata lumina reală pentru a arunca, în interiorul spațiului fictiv al compozițiilor sale, o umbră purtată. Noțiunea îi era de altfel total străină și ar fi implicat conceperea figurii interpuse nu ca un corp fictiv creat de către artist, ci ca un obstacol în calea luminii reale.

Aceasta este ceea ce face Masaccio în fresca de la Santa Maria del Carmine. Așa cum a recomandat Cennini, lumina

naturală construiește relieful (trupurile aproape statuare ale apostolilor sunt suficiente pentru a ne face să înțelegem modul în care Masaccio a dezvoltat acest procedeu) și, obstrucționată de „soliditatea“ trupurilor și a formelor pictate, generează enormele umbre purtate. Astfel, lumina naturală (lumina zilei venită prin fereastra concretă) pătrunde adânc în imagine, conferindu-i o dublă structură ce aparține în același timp celor două lumi: lumea ficțiunii și lumea realității.

Este uimitor faptul că acest prim ciclu al noii picturi pe cale de apariție – frescele de la biserica del Carmine – include o scenă care, la nivel tematic, permite (ca nimic altceva) concretizarea unei noi estetici, o estetică bazată pe relația dintre corp, spațiu, umbră și lumină.[28] Masaccio a exploatat fără îndoială cât a putut de mult tema *Sfântului Petru tămăduitorul.* Această realizare se înscrie în noua sa concepție despre artă, pe care Vasari o definește după cum urmează:

> „...[Masaccio] considera că, întrucât pictura nu este nimic mai mult decât o imitație fidelă a tuturor lucrurilor naturale, atât prin desen, cât și prin culoare, pictorul care urmează Natura cât mai bine ar putea să se apropie de perfecțiune. [...el] a introdus mișcare, vigoare și viață în atitudini, împrumutându-le personajelor un anumit relief natural pe care nici un pictor nu-l obținuse înaintea lui. [...] Lucrările sale posedă armonie și prospețime, culoarea carnației capetelor și nudurilor se acorda cu culoarea draperiilor, pe care era încântat să le facă din câteva falduri ușoare trasate cu naturalețe și grație. Aceasta s-a dovedit deosebit de utilă artiștilor și Masaccio merită tot atâta prețuire ca și când ar fi inventat-o el însuși. Dacă operele predecesorilor săi pot fi numite picturi, creațiile sale sunt prin comparație viață, adevăr și natura însăși.“[29]

Am putea citi acest pasaj ca pe o simplă culegere de locuri comune. Dar poate fi văzut și ca produsul unei analize aprofundate a țelurilor și metodelor figurării masacciene. În contextul discuției noastre, vom observa că Masaccio a creat

într-adevăr volumele (Petru, Ioan, precum și casele, acoperișurile, balcoanele) ca pe niște corpuri ce posedau o cvasirealitate, ca și cum ar fi fost niște obiecte ce obstrucționau o sursă reală de lumină și proiectau umbre în interiorul unui spațiu imaginat de artist. Astfel, adevărata lumină este „ficționalizată“, iar spațiul ficțiunii se transformă într-o extindere a spațiului real. Este aproape inutil să mai adăugăm că un astfel de lucru nu este posibil decât grație schimbării paradigmei de reprezentare introdusă de Renaștere, care înfățișează orice imagine ca pe o reflexie în oglindă, ca pe o extensie a realității.

Așa stând lucrurile, ne-am fi așteptat ca tratatul lui Alberti despre noua pictură să conțină – în cadrul conceperii imaginii ca oglindă a realității – întreaga teorie a acestei noi arte de proiectare a umbrelor, așa cum a fost ea ilustrată de fresca lui Masaccio. Cu toate acestea, așteptările noastre nu sunt decât parțial satisfăcute, dat fiind că Alberti este mult mai preocupat de relația dintre lumină și culoare decât de realizarea umbrelor purtate.[30] Atunci când abordează această ultimă chestiune, este vădită preocuparea pentru integrarea ei mai amplă într-o teorie a reflexiei în oglindă. Astfel, atunci când a definit pentru întâia oară umbra (*Della Pittura,* I, 19), a făcut-o în cea mai simplă formă posibilă: „Acolo unde razele de lumină sunt întrerupte, rămâne o umbră.“ Ceea ce distinge textul lui Alberti este faptul că, odată scrisă această frază, autorul ei a încetat să mai examineze umbra (sau ceea ce se întâmpla în spatele corpului interpus) și s-a concentrat asupra a ceea ce se întâmplă cu razele solare obstrucționate de un corp solid:

> „Razele întrerupte, ori se întorc de unde vin, ori se îndreaptă în altă parte. Le vezi îndreptate în altă parte când, atingând, de exemplu, suprafața apei, lovesc grinzile casei.“[31]

În felul acesta, prima definiție a umbrei s-a transformat într-o disertație despre reflexie.

Alberti va reveni totuși la această problemă în Cartea a doua, în care va trata *in extenso* relația dintre umbră și culoare:

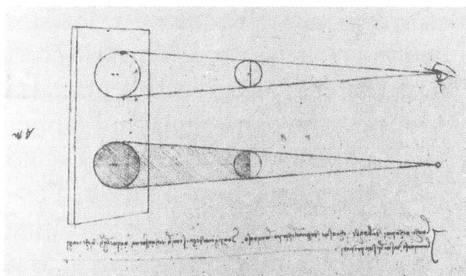
> „Eu nu-l voi socoti niciodată un pictor mediocru pe cel care înțelege cât de mare este puterea fiecărei umbre și a fiecărei lumini într-o suprafață. [...] Pentru a evita blamul și a merita laudele, pictorii trebuie mai întâi să studieze cu atenție luminile și umbrele și să țină seama de faptul că numai suprafața scăldată în razele luminii poate fi limpede, iar acolo unde lipsește forța acesteia culoarea devine întunecată. Să se bage de seamă că luminii îi corespunde, de cealaltă parte, umbra, astfel că în nici un corp nu va exista o parte luminată căreia să nu-i corespundă o parte întunecată.
> Cât despre imitarea luminii cu albul, și a umbrei cu negru, îi sfătuiesc pe toți pictorii să studieze cu atenție fiecare suprafață în parte, cât anume este acoperit de lumină sau cât de umbră. Acestea ei le vor înțelege mai bine de la natură, iar atunci când le vor înțelege, numai acolo unde este nevoie, și cu multă zgârcenie, vor pune culoarea albă, și îndată, dimpotrivă, acolo unde este nevoie, culoarea neagră, astfel ca prin această îmbinare a albului cu negrul să se vadă cât de ușor ies lucrurile în relief; apoi tot cu zgârcenie, puțin câte puțin, vor continua să pună alb și negru tot mai mult, atât cât este suficient. Vă va putea fi un bun judecător oglinda (*iudex optimus speculum / sarà buono giudice lo specchio*), fiindcă nu știu cum se face că în oglindă lucrurile bine zugrăvite au mai multă grație; ne uimește, într-adevăr, cum fiecare cusur dintr-o pictură apare deformat în oglindă. Deci lucrurile luate ca atare din natură se pot corecta cu ajutorul oglinzii (*speculi iudicio emendentur / si emendino collo specchio*)."[32]

Cred că cu greu s-ar putea găsi o mărturie mai clară (în această aparentă lipsă de intenție teoretică) cu privire la controlul pe care paradigma oglinzii, din clipa apariției ei, îl

impune asupra artei noi, inclusiv asupra folosirii de către aceasta a umbrelor și luminilor. Începând cu Alberti – care, nu trebuie să uităm, situase nașterea picturii sub semnul lui Narcis –, oglinda ca mijloc de controlare a imaginii mimetice avea să pătrundă în atelierul pictorului și să rămână acolo mult timp de aici înainte. Câteva decenii mai târziu, Leonardo da Vinci a explorat acest proces, într-o pagină bine cunoscută din *Tratatul de pictură*, rămas neterminat, în care explică ceea ce, la Alberti, apărea mai curând ipotetic („nu știu cum": *nescio quo pacto / né so come*):

> „De vrei să știi dacă pictura ta corespunde întru totul cu obiectele desenate după natură, ia o oglindă, în care să se reflecte lucrurile reale, și compară această imagine reflectată cu propria ta pictură; examinează cu toată atenția, pe toată suprafața, dacă cele două imagini ale obiectului se aseamănă. Trebuie să te lași îndrumat de oglindă – și anume de o oglindă plană – pentru că pe suprafața ei obiectele apar în multe privințe ca într-o pictură. Îți vei da seama astfel că o pictură executată pe o suprafață plană prezintă obiecte ce apar în relief, iar oglinda – pe suprafața ei plană – face același lucru. Pictura nu este decât o suprafață plană, ceea ce este și oglinda. Pictura este intangibilă, în măsura în care ceea ce este rotund și proeminent (*tondo e spiccato*) nu poate fi prins cu mâinile, fapt care se întâmplă și cu oglinda. Și, întrucât poți vedea că oglinda face, cu ajutorul contururilor, umbrelor și luminilor (*o<m>bre e lumi*), ca lucrurile să apară în relief, tu, care ai în culorile tale lumini și umbre (*o<m>bre e lumi*) mai puternice decât cele din oglindă, vei fi capabil, dacă știi să le alături cum trebuie, să faci în așa fel ca pictura ta să arate ca o scenă naturală reflectată într-o mare oglindă."[33]

Trebuie să subliniem fără întârziere că, spre deosebire de pasajul din Alberti citat mai sus, Leonardo considera oglinda mai curând un termen de comparație. Corelarea se



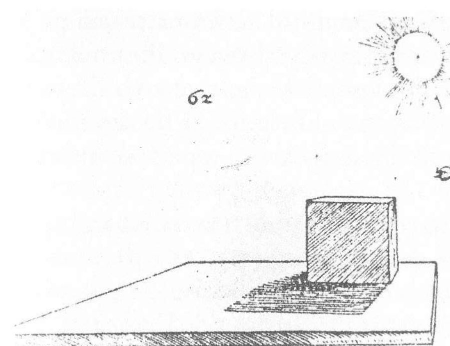
12. Leonardo da Vinci, studiu de proiecție a umbrei, din Ms C fol. 9*r*, c. 1492, 31,7 × 22 cm. Bibliothèque de l'Institut de France, Paris. Foto: Photographie Bulloz.

bazează pe o relație de principiu între suprafața picturii și suprafața oglinzii. Fiecare dintre ele este bidimensională și permite vizualizarea unei realități tridimensionale grație raportului dintre lumină și umbră. În filele sale pline de adnotări, Leonardo a revenit de câteva ori asupra acestor considerații.[34] Una dintre cele mai importante contribuții ce reies din reflecțiile sale a fost faptul că a oferit pentru întâia oară o teorie cu privire la relația (pe care Masaccio o intuise) între umbra purtată și spațiul în perspectivă[35]:

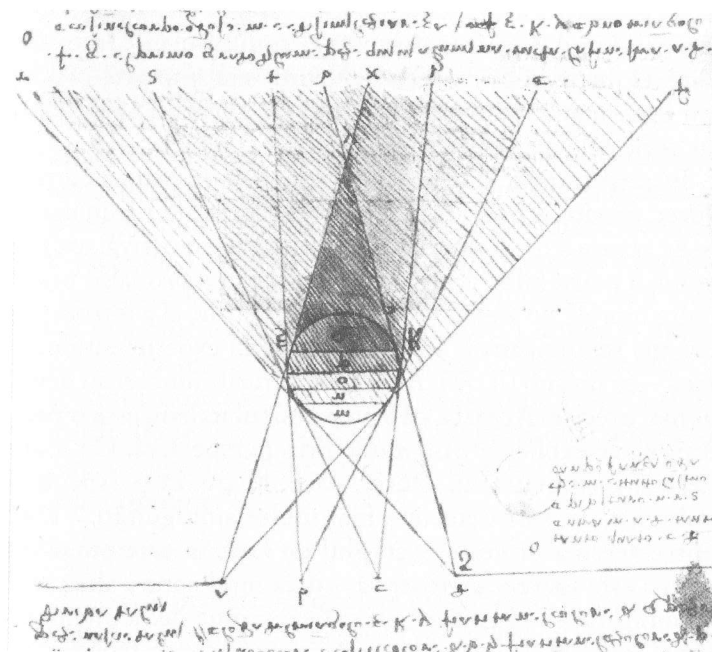
> „Umbra este o obstrucționare a luminii. Umbrele îmi apar de maximă importanță în perspectivă, pentru că fără ele corpurile opace și solide vor fi prost definite."[36]

Într-unul dintre manuscrisele sale (il. 12), Leonardo își imaginează o lumânare plasată în gaura unei tăblii, aruncând pe perete umbra unei sfere. Rezultatul este o proiecție ce ar putea fi interpretată ca emanație a peretului însuși. Prin aceasta Leonardo ne lasă să presupunem că proiecția umbrei și proiecția în perspectivă sunt procese identice.

O altă problemă care l-a preocupat în mod special a fost cea a conturului umbrei. Într-un desen din *Codex Huyghens* (il. 15), influențat evident de învățăturile lui Leonardo[37], ni se propune un experiment: în centrul unei încăperi a fost așezată o lumânare pe un piedestal; razele fiind divergente, umbrele proiectate de lumânare pe perete cresc proporțional cu distanța. Un pictor (putem presupune că ne aflăm într-un fel de atelier/academie) trasează pe perete conturul



13. Albrecht Dürer, studiu de proiecție a umbrei, din prima ediție a lucrării sale *Underweysung der Messung...*, 7,5 × 21,5 cm, Nürnberg, 1525.



14. Leonardo da Vinci, studiu de proiecție a umbrei, din Ms A fol.93*v*,c. 1492, 14,5 × 22 cm, Bibliothèque de l'Institut de France, Paris. Foto: Photographie Bulloz.

umbrei unei statuete. Experimentul demonstrează că în cercurile „leonardiene" se cunoştea fabula lui Pliniu despre originea picturii. Nimeni nu poate fi sigur ce vrea să spună desenul, dat fiind că linia conturului, în loc să fie sigură, este ambiguă, neclară, formată din linii care se repetă, se întretaie sau se suprapun.

Leonardo a revenit în repetate rânduri la teoria ambiguității conturului umbrei, care în acest desen este de-abia sugerată. În experimentul descris în „manuscrisul A", de pildă, manuscris aflat la Bibliothèque de l'Institut de France (il. 14), Leonardo imaginează o sferă luminată de o fereastră. El stabileşte o distincție între „umbrele primare", care se găsesc *pe* sferă, şi „umbrele secundare", pe care sfera le proiectează *în spatele* ei. În cadrul acestei contradicții, Leonardo a observat o gradație în intensitatea umbrei şi a insistat asupra imposibilității determinării certe a conturului ei. Drept urmare, el justifică prin aceasta celebrul său *sfumato*, procedeu nou, menit să evite nu numai contururile obiectelor, dar şi pe cele ale umbrelor.

În acest context, este probabil semnificativ că un alt artist, Dürer, produs al unei şcoli de gândire foarte diferite în materie de creare a formelor, avea să insiste, dimpotrivă, asupra definirii marginilor umbrelor. El cunoştea probabil unele dintre teoriile lui Leonardo. Dezvoltându-le, el a introdus o inovație semnificativă: a înlocuit obiectul experimentului – sfera – cu un cub (il. 13). Astfel, contururile umbrei au devenit mai precise. Aceasta, ca şi la maestrul italian, este o proiecție ce se explică *grosso modo* prin perspectivă. Cu toate acestea, în gravura lui Dürer, care ilustrează perspectiva umbrelor, au fost detectate mai multe ambiguități.[38] Una dintre acestea priveşte exemplul de față, în care sursa de lumină este soarele, cu toate că – dată fiind natura abstractă a demonstrației – ea nu trebuia să fie mai mult decât un punct. Astfel, cred că a dorit să atragă atenția asupra faptului că regulile ilustrate aici implică „tot ceea ce se găseşte sub soare".

Totuşi se ridică o problemă importantă. Dacă Leonardo da Vinci şi Albrecht Dürer au teoretizat – fiecare în maniera

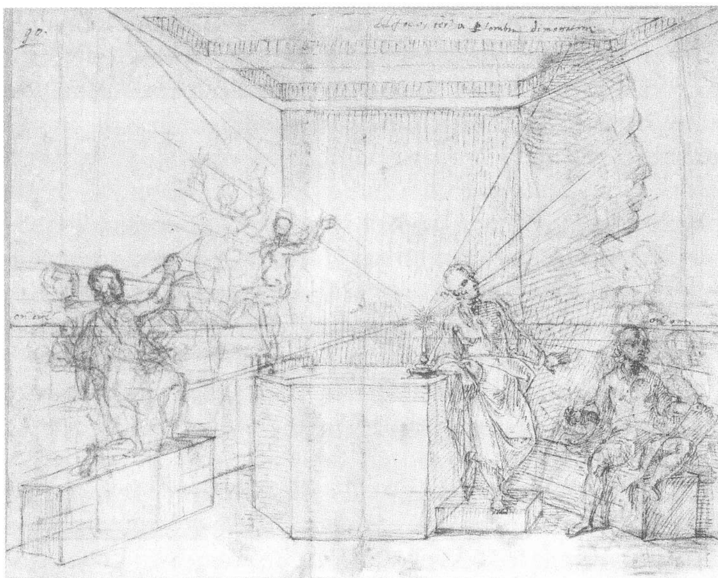
sa – proiecția umbrei ca un atribut particular al reprezentărilor tridimensionale, cum putem explica faptul că practica picturală a fost, după toate aceste precizări teoretice, atât de circumspectă, dacă nu chiar zgârcită, în figurarea în pictură a umbrei purtate? Nu trebuie să fii un mare cunoscător al istoriei artei pentru a recunoaşte că există foarte puține exemple concrete în care să fie puse în practică descoperirile teoretice ale proiecției. Dacă artiştii ar fi aplicat în mod sistematic şi fără discernământ legile privind formarea umbrelor purtate, figurând *toate* umbrele *tuturor* obiectelor reprezentate în lumină, picturile lor ar fi fost mult mai puțin atrăgătoare. De aceea, începând cu Renaşterea, vom asista, pe de o parte, la dezvoltarea unei veritabile ştiințe a umbrei, ce va fi integrată în programul de învățământ al academiilor de arte, şi, pe de alta, la un control atent al aplicării în practică a cerințelor ei. Într-o anumită măsură, nevoia respectării reprezentării umbrelor se făcea simțită încă de pe vremea lui Leonardo, dar ea nu va fi definitiv validată decât mult mai târziu:

> „Pictorul nu se mulțumeşte de la bun început cu natura aşa cum o vede el, ştie că în raport cu utilizarea ei aşa cum şi-o doreşte aceasta este aproape întotdeauna defectuoasă şi că, pentru a o aduce la starea de perfecțiune, trebuie să recurgă la arta sa, care l-a învățat mijloacele de a alege cel mai bine toate efectele ei vizibile. Lumina şi umbra constituie un efect vizibil al naturii în aceeaşi măsură ca şi contururile trupului uman, ca şi atitudinile, ca şi faldurile draperiilor şi tot ceea ce face parte din compoziția unui tablou. Toate aceste lucruri, ca şi lumina (şi umbra), cer o opțiune."[39]

Sau, şi mai clar:

> „Cel care inventează obiecte este liber să le aranjeze de aşa manieră încât ele să poată primi luminile şi umbrele dorite de el în tabloul său."[40]

Acest principiu practic, enunțat atât de hotărât de Roger de Piles la începutul secolului al XVIII-lea, era însă aplicat



15. Școala lui Leonardo da Vinci, studiu de proiecție a umbrei, fol. 90*r* din Codex Huyghens (MA 1139), după 1500, 23,2 × 18,3 cm. The Pierpont Morgan Library, New York. Foto: David A. Loggie.

încă de mult timp de către artiști. Pictorii înțeleseseră că reprezentarea umbrelor purtate este un semn de fidelitate mimetică față de natură, cu toate că ea trebuie să aibă înainte de orice un caracter semnificativ și, ca atare, o justificare tematică. Fără această justificare tematică, imaginile ar fi fost ludice, precum fundalul presărat cu umbre purtate din *Fuga în Egipt* a lui Giovanni di Paolo (il. 8). Printr-o fericită coincidență, lucrarea care a lansat pictura în perspectivă, ciclul lui Masaccio pentru capela familiei Brancacci (il. 11), a ridicat problema reprezentării umbrei purtate atât în plan formal, cât și în cel simbolic. În scena cu *Sfântul Petru tămăduitorul,* umbra era de două ori necesară: ca agent narativ și ca dovadă că staturile uriașe ale apostolilor obstrucționau „cu adevărat" o sursă externă luminoasă, ca și cum ar fi fost făcute din carne și oase.

Încercând să rezumăm concluziile la care am ajuns până acum, am putea spune că artiștii Trecento-ului (așa cum o demonstrează cartea lui Cennini) considerau umbra integrată drept elementul decisiv în crearea volumului. În arta lui Masaccio și grație eforturilor teoretice ale lui Leonardo și Dürer, umbra purtată a devenit o prerogativă a picturii în perspectivă și dovada „realității" că toate corpurile obstrucționează o sursă de lumină.

Am putea acum cita o serie întreagă de exemple atât din Italia, cât și din Europa de nord, care demonstrează plăcerea evidentă și stăpânită cu măiestrie cu care acești pictori experimentau noile elemente de construcție a formelor. Nu lipsesc nici numeroase alte exemple, în care pictorii se lăsau fără nici un dubiu influențați de imperative de ordin tematic, justificând, dacă nu chiar sugerând, figurarea umbrei purtate. Vom aborda acum un exemplu radical de figurare a umbrei, hotărâtor pentru filozofia occidentală a reprezentării.

În Sfânta Evanghelie după Luca (1, 26–38), drama Întrupării conține un dialog complex între Înger și Fecioara Maria. Spusele Îngerului Gavriil („Și iată vei lua în pântece și vei naște fiu și vei chema numele lui Iisus") o uimesc pe Maria: „Cum va fi aceasta, de vreme ce eu nu știu de bărbat?" Și, răspunzând, Îngerul i-a zis: „Duhul Sfânt se va pogorî peste tine și puterea (*dynamis / virtus*) Celui Preaînalt te va umbri (*episkiazein / obumbrabit*); pentru aceea și Sfântul care Se va naște din tine, Fiul lui Dumnezeu se va chema."

Există puține pasaje din Evanghelii care să fi fost comentate atât de mult ca acesta. Faptul poate fi atribuit caracterului enigmatic al răspunsurilor lui Gavriil, care totuși nu par să o tulbure pe Sfânta Fecioară: „Și a zis Maria: Iată roaba Domnului. Fie mie după cuvântul tău!"

Învățații care au încercat să pătrundă înțelesul expresiei „puterea Celui Preaînalt te va umbri" (*virtus altissimi obumbrabit tibi*) au ajuns la câteva interpretări posibile. Una

dintre acestea pornește de la ideea că cuvântul grec (*episkiazein*) folosit de Luca și mai târziu versiunea latină (*obumbrare*) traduceau doar parțial sensul, arhaic acum, al expresiei prozaice orientale (semitice) care a inspirat acest pasaj. Aceasta se referă la facultatea magică a umbrei, în general, și, în particular, în cazul de față, la puterea sa de procreare. Să nu uităm că o referire similară la puterea extraordinară a umbrei (de astă dată tămăduitoare) era prezentă în Faptele Apostolilor, unde cuvântul folosit de originalul grec era același (*episkiazo*).[41] Deci virtutea magică a Celui Preaînalt a lăsat-o însărcinată pe Maria. O a doua explicație, mai puțin îndrăzneață, se sprijină pe semantica limbilor vechi, în care „a lua pe cineva (sub) umbra ta" însemna să-i oferi protecție.[42] O a treia și ultimă explicație se bazează pe o interpretare de origine neoplatonică (propusă anterior de Theophylactus și Philo Judaeus din Alexandria): verbul *episkiazo* se referea la o activitate similară făuririi imaginilor. Îngerul voia să spună deci că Domnul va forma (adică va face prima imagine schițată) în pântecul Fecioarei „umbra" Lui însuși: și anume, Isus Cristos.[43]

Ar fi interesant să reținem că versiunile apocrife care circulau în întreaga Europă medievală încercau uneori să evite toate aceste probleme de interpretare, recurgând la un limbaj pe cât de metaforic, pe atât de sugestiv:

Par le salu, que l'ange dist,
Par la destre oreille i entra
Jhesu, quant il s'i en ombra

„Prin salutul grăit de Înger, Isus intră prin urechea dreaptă, unde se în-umbri."[44]

Imaginea Cuvântului care se va „în-umbri" în Fecioară s-ar putea aplica oricăreia dintre cele trei interpretări posibile citate mai sus!

Iconografia Bunei Vestiri trebuie să țină seama de aceste interpretări dezbătute fără întrerupere, de unde și marea diversitate a soluțiilor propuse de pictori. Dar polisemia textului

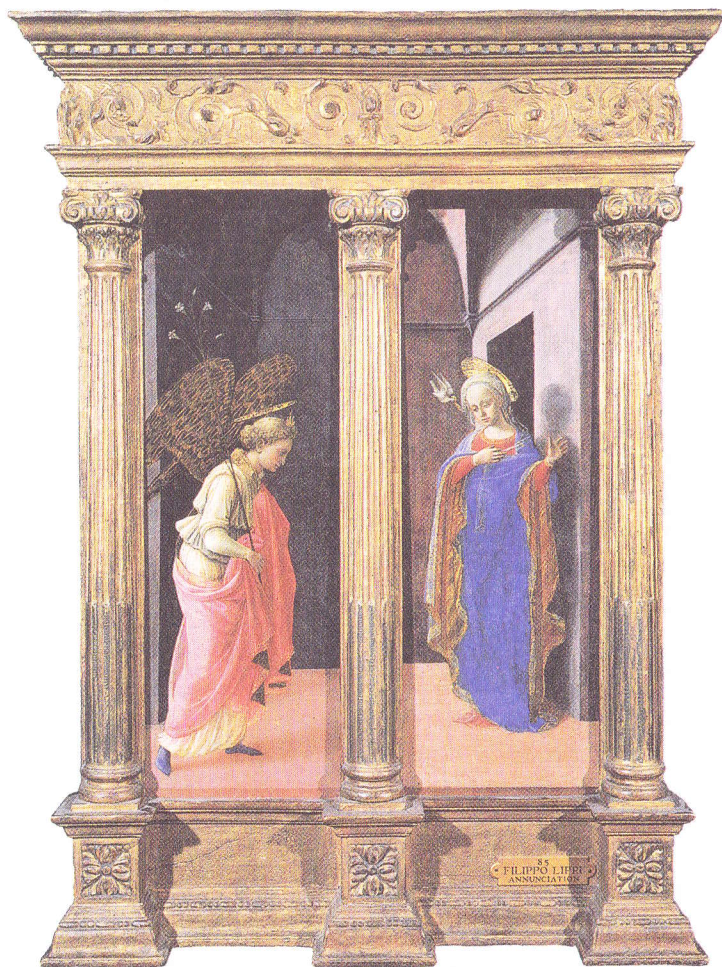
lui Luca rămâne un adevăr stabilit și acceptat. Jacobus a Voragine a simțit nevoia să adauge câteva explicații în cartea sa *Legenda de Aur,* care de la sfârșitul secolului al XIII-lea avea să devină îndreptarul pictorilor în materie de ilustrare a Cărții Sfinte:

„Îngerul o anunță apoi și începu să-i spună cum va fi salvată fecioria ei la conceperea Fiului Domnului, răspunzându-i în felul următor: « Modul în care vei concepe îl vei ști mai bine decât îți pot spune eu, pentru că va fi lucrarea Duhului Sfânt, care din sângele tău și din carnea ta se va zămisli în trupul pruncului ce îl vei purta. Iar *virtutea Celui Preaînalt te va acoperi cu umbra Lui* în așa fel încât nu vei simți arzând în tine nici o poftă a cărnii și îți vei curăța inima de orice dorințe trecătoare; și totuși Duhul Sfânt te va umbri cu mantia-i trupească, iar Fiul Domnului va fi ascuns în tine și de tine pentru a acoperi dreapta măreție a atotputerniciei Lui; astfel încât prin umbra aceasta să fie cunoscută sau văzută slava Lui, așa cum spun Hugues de Saint-Victor și Sf. Bernard. » Apoi Îngerul a grăit: « Și pentru că vei zămisli din Sfântul Duh, și nu din om, copilul ce se va naște din tine se va numi Fiul Omului. »"[45]

Nu voi face decât să recapitulez pe scurt interpretările avansate de *Legenda de Aur.* Se pot distinge trei: *obumbrabit* este o alegorie a Întrupării; umbra este simbolul tainei care planează asupra Întrupării; *obumbrabit* semnifică în mod metaforic că Întruparea este o procreare „rece", lipsită de patimă trupească.

Evident, prima interpretare, ce făcea apel la tradiția metafizică neoplatonică a luminii și la care a subscris Jacobus a Voragine, fără însă să intenționeze să o impună în mod absolut, se preta celor mai rafinate ilustrări figurative. O privire generală rapidă ar putea fi deosebit de instructivă.

Într-un mic diptic al *Bunei Vestiri*, c. 1440, aflat în Colecția Frick din New York (il. 16 și 17), pictorul florentin Filippo



16. Filippo Lippi, *Buna Vestire*, c. 1440, tempera pe lemn, două panouri, 64 × 23 cm fiecare. Colecția Frick, New York.

Lippi l-a reprezentat pe Îngerul Gavriil pe panoul din stânga, iar pe Sfânta Fecioară pe cel din dreapta. Ideea de a crea o cezură spațială efectivă între cei doi protagoniști nu este nouă. Aceasta a decurs din necesitatea de a demonstra că Întruparea a avut loc fără nici un fel de contact între vestitor și Fecioara Maria. Artiștii plasau de foarte multe ori o coloană între cele două personaje, semn atât al „separării", cât și simbol codificat de mult timp al Întrupării lui Cristos.[46]

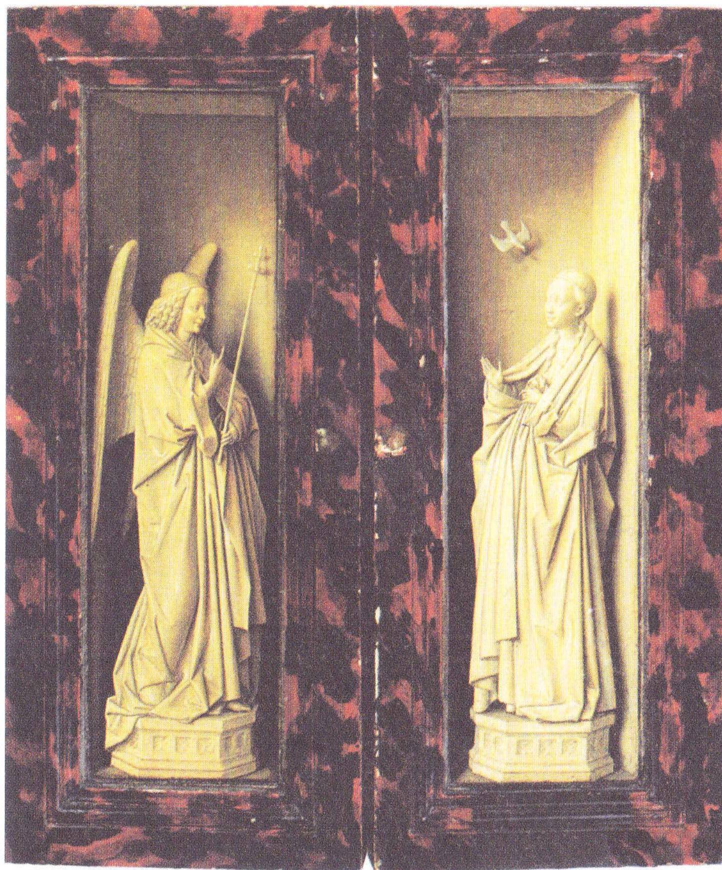
Nimeni nu știe cum arăta inițial dipticul din Colecția Frick, dar se poate presupune (așa cum o fac conservatorii actuali ai colecției respective) că prima ramă avea interpusă o mică coloană centrală. Oricât de utilă ar fi tematizarea dialogului dintre cele două personaje, spectatorul de astăzi ar trebui să facă un efort considerabil pentru a-și imagina unitatea spațială a scenei. Cu toate acestea, pe lângă acest semn al continuității, există indicații de întreruperi. Cele mai importante privesc punerea în scenă a umbrelor. Lumina zilei pătrunde din stânga, adică din partea din care vine Îngerul, iar umbra mare a vestitorului ceresc este proiectată pe jos. Această umbră are mai multe semnificații. Demonstrează că Îngerul nu este o apariție, ci o entitate fizică. Prezența umbrei și direcția în care se întinde, către Fecioară, ar fi putut conduce la concluzii inoportune, mai ales în contextul renumitei fraze privind puterile sale magice. Acesta este fără îndoială motivul pentru care Lippi o întrerupe brusc, pentru a o împiedica să intre în panoul ocupat de Maria. În fața picioarelor Fecioarei, spațiul este gol. Cu toate acestea, pe peretele din spatele ei se ridică un spectru, asupra căruia Fecioara atrage indirect atenția, printr-un gest care implică inițial că ea își acceptă soarta. Atrăgând, ca din întâmplare, atenția asupra acestei umbre, Lippi o integrează în temporalitatea și simbolismul atât de bine structurate ale narațiunii. Nu cred că greșesc afirmând că această pictură descrie exact momentul acelui *obumbrabit.* La întrebarea Fecioarei „Cum va fi aceasta?" (*Quomodo?*), Gavriil îi va da misteriosul răspuns („Duhul Sfânt va pogorî peste tine și puterea Celui Preaînalt



17. Detaliu din il. 16.

te va umbri"). Iar Duhul Sfânt, sub forma unui porumbel alb, o atinge ușor în timp ce lumina ce vine dintr-o sursă exterioară invizibilă se lovește de trupul Fecioarei și-i proiectează umbra pe perete. Asistăm așadar la un soi de mișcare, chiar la un fel de inversiune: în timp ce umbra Îngerului este întreruptă brusc, umbra purtată a Fecioarei (luminată) face legătura cu ideea umbrei Domnului ce se întinde pe sau în ea. Acceptarea (*fiat*), care marchează momentul însuși al Întrupării, avusese loc: Fecioara și-a desfăcut mantia, pântecul ei este expus acțiunii puterii divine, porumbelul o atinge ușor. Studii recente au atras atenția asupra absenței oricăror obiecte sau embleme, precum cartea, scăunelul de rugăciune sau patul făcut, tradiționale în Bunele Vestiri toscane. Caracterul neobișnuit al gesturilor celor două personaje a constituit și el obiectul unor ample comentarii.[47] Cred că Lippi se îndepărtează în această operă de iconografia tradițională, propunând o interpretare mai puțin răspândită, bazată pe simbolismul umbrei. Acest lucru nu poate fi înțeles dacă nu este văzut ca parte integrantă din punerea în scenă a acestui moment critic al Întrupării.

Întreaga măsură a integrării narative și simbolice a umbrei operate de către Lippi poate fi apreciată dacă vom compara dipticul din Colecția Frick cu posibilele surse de inspirație ale acestuia. Este mai mult decât probabil – fapt susținut în repetate rânduri – că influența exercitată de primitivii flamanzi asupra lui Lippi a fost capitală în ceea ce privește utilizarea umbrelor purtate. Într-adevăr, Van Eyck și contemporanii săi generalizaseră metoda reprezentării Buneivestiri pe panourile exterioare ale tripticurilor, folosind tehnica picturii în tonuri gri. Această metodă permitea obținerea unor iluzii optice, conferind picturilor exterioare statutul de imagini la marginea realității.[48] Printre elementele limbajului plastic menite să sublinieze volumul real al acestor obiecte figurative se află și umbra purtată. Este suficient să privim unul dintre aceste experimente renumite, tripticul lui Jan van Eyck de la Dresda (il. 18), pentru a ne da seama cât de rafinat



18. Jan van Eyck, *Buna Vestire,* 1437, ulei pe lemn, două panouri, 27,5 × 8 cm fiecare, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda. Foto: Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

devenise jocul reprezentării iluzioniste[49], care îi impresionase atât de mult pe cunoscătorii italieni din Quattrocento[50].

Întreaga reprezentare a lui Van Eyck este supusă unui proces de dedublare: personajele (Îngerul, Fecioara), obiectele emblematice (floarea de crin) și simbolurile (porumbelul). Este aproape imposibil să precizăm în acest context dacă umbra Fecioarei este produsul unui simbolism mai complex.

În absența oricăror semne „deslușite", faptul nu poate fi nici acceptat, nici respins. Pe de altă parte, simbolizarea realizată de Lippi este cât se poate de evidentă. Dar, dacă este bazată pe ceea ce a învățat de la Van Eyck, ea se exprimă prin integrarea în narațiune. Dacă la Van Eyck umbra statuilor este rezultatul volumului lor simulat, la Lippi, care face în așa fel ca piatra să aibă aspect de carnație, umbra devine expresia figurativă a unei prezențe efective. Stilul deosebit de bine gândit este și mai limpede când îl comparăm cu alte opere de artă ale anilor '40 din Quattrocento, ridicând probleme similare cu cele puse de dipticul din Colecția Frick.

Marea palā ce decora unul dintre altarele bisericii San Lorenzo din Florența a fost pictată de Lippi în c. 1440 (il. 19).



19. Filippo Lippi, *Buna Vestire,* c. 1440, tempera pe lemn, 175 × 183 cm. S. Lorenzo, Florența. Foto: Gabinetto Fotografico, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Florența.

Ca și dipticul din Colecția Frick, aceasta ilustra Buna Vestire. Fiind imposibil să stabilim care dintre ele a fost pictată mai întâi[51], nu putem decât să subliniem diferențele de funcțiune și de format: în timp ce pala de la Florența este un tablou de altar destinat unei biserici, dipticul din Colecția Frick fusese conceput, fără îndoială, pentru devoțiune privată. Metoda de prezentare folosită de pictura de altar este extrem de complicată și dezvoltă, în sensul unificării spațiale, elemente remarcate deja în diptic. Prin cadrul fals al porticului, pătrundem într-un spațiu de perspectivă unificat de perspectiva clădirilor și a copacilor din planul al doilea. Coloana despărțitoare, a cărei funcțiune era aceea de a marca structura de diptic, s-a transformat în pilastru, plasat la limita dintre ficțiune și realitate. El transformă dipticul – nu numai la nivelul reprezentării, ci și la cel al panoului-obiect – într-o scenă unitară, pentru că acoperă și ascunde cele două bucăți de lemn ce servesc drept suport material al imaginii.[52] Ne-am putea întreba într-adevăr dacă mai păstrează ceva din funcția simbolică originară. Problema devine și mai stringentă când ne dăm seama că îngerul din imagine trece de el, intrând astfel în spațiul rezervat Fecioarei.[53]

Mai sunt și alte semne narative care întăresc ideea transcendenței. Primul ar fi, fără îndoială, fragmentul din mantia lui Gavriil, care mai apare încă în spatele pilastrului. Un altul este atitudinea Mariei, întrucât reacția ei la apariția Îngerului este redată printr-un gest ce exprimă o „profundă tulburare" (*conturbatio*), despre care vorbesc exegeții.[54] Reticența și teama ei nu constituie doar o reacție față de Înger, care îngenunchease liniștit în semn de salut respectuos, ci și (sau mai curând) față de umbra lui. Dacă în dipticul din Colecția Frick pata întunecată proiectată de Gavriil era întreruptă de cezura celor două panouri, în pictura de altar de la San Lorenzo ea îl însoțește în drumul său de la stânga la dreapta, depășind ca și el (și chiar precedându-l) coloana marcând limitele permise.

În diptic (il. 16), Lippi accentuează faptul că umbra Îngerului nu o atinge pe Fecioară și că acel *obumbrabit* este produsul direct al luminii care cade pe trupul Mariei. În marea



20. Detaliu din il. 19.

pală (il. 19 și 20), el exprimă aceeași idee, dar printr-o translație simbolică mai complexă. Între Înger și Fecioară, acolo unde s-ar ridica în mod obișnuit coloana reprezentând Întruparea, într-un prim-plan ambiguu pentru că aparține atât imaginii, cât și spațiului „real" al spectatorului, Lippi a intercalat o vază transparentă, cu valoare geometrică și în același timp simbolică. Artistul italian s-a inspirat probabil, făcând aceasta, din nou din pictura flamandă[55], în care vaza simboliza puritatea Mariei. Rolul simbolic conferit de Lippi acestui obiect este mai complex, iar plasarea lui la limita dintre două lumi este mai elocventă. Intențiile pictorului ar fi fost evidente nu numai pentru oricine avea ample cunoștințe teologice, ci și pentru spectatorul sau credinciosul obișnuit. Specialiștii au mai subliniat faptul că imnurile italiene vehiculau de mult timp ideea ilustrată de Lippi și că în gândirea teologică

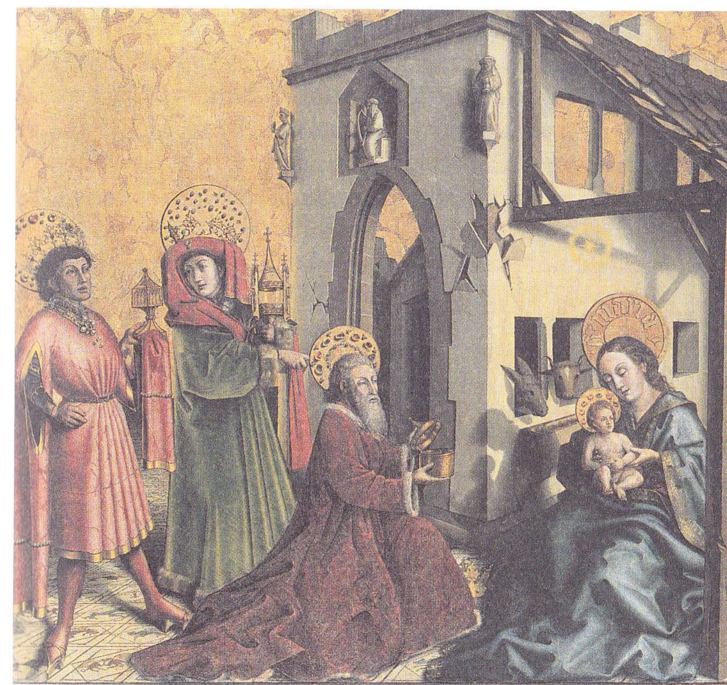
contemporană se scrisese pe larg despre tema luminii care pătrunde în vază fără să o distrugă.[56] Mica umbră aruncată de carafa din *Buna Vestire* de la San Lorenzo pe „locul" în care se petrece Întruparea este metafora acesteia. În raport cu dipticul din Colecția Frick, Lippi face o extrapolare, mai bine zis o translație; el pune „în fața ochilor" spectatorilor (la marginea tabloului) ceea ce în diptic se afla la nivelul narativului.

Acestea fiind spuse și din respect față de demersul care se află la originea tabloului, ar trebui să oprim aici analiza noastră. Orice încercare de descriere mai explicită a umbrei (sau de definire a semnificației ei) ar conduce la o înțelegere greșită a ei, dat fiind că intenția lui Lippi a fost ca ea să reprezinte nu explicabilul, ci contrariul acestuia – misterul. Totuși, pentru a răspunde cerințelor hermeneuticii, am putea spune că pentru Lippi umbra este *un simbol perpetuu interpretabil.*

Din fericire, în secolul al XV-lea, imaginarul umbrei a reușit să ne ofere exemple în care se desfășoară o problematică similară (dar nu identică) la un nivel de înțelegere mai accesibil. Să luăm exemplul lui Konrad Witz, un artist originar din sudul Germaniei, dar care a lucrat pe teritoriul Elveției actuale.

Witz asimilase experiența flamandă în materie de proiecție a umbrelor.[57] S-a dovedit un cunoscător remarcabil în acest domeniu, exploatând cunoștințele sale cu o inteligență extraordinară, ceea ce explică probabil și faptul că îi plăcea să comenteze semnificația numelui său (Konrad Witz / *Conradus Sapientis*). El a fost, printre altele, unul dintre specialiștii de frunte în umbrele proiectate de obiecte din afara spațiului tabloului, ceea ce îi oferea posibilitatea de a crea o comunicare plină de umor între spectator și imagine. Acest procedeu neobișnuit, al cărui caracter experimental a fost amplificat prin utilizarea arhaicului fond aurit, ar merita un studiu special, dar ne-ar conduce dincolo de cadrul strict al prezentei lucrări. De aceea, propun să ne limităm doar la analiza uneia dintre operele sale, *Închinarea Magilor*, din 1444,

un retablu dedicat Sfântului Petru (il. 21). În descrierea acestei scene, artistul a abandonat practic stilul proiecției caracteristic operei sale. Este adevărat că există o abundență de umbre, dar aproape toate au fost create de lumina ce venea din dreapta sus, în calea căreia se găsesc obiectele și persoanele aflate în spațiul reprezentării. Liniile de perspectivă ale umbrelor lăsate de grinzi, proiecția siluetelor celor Trei Magi pe dalele geometrice și studiul de inspirație flamandă al relațiilor dintre statui, lumină și culoare sunt admirabile. Dar, acestea fiind plasate la centrul scenei, umbra care domină întreaga compoziție este cea lăsată de Isus și de Fecioara Maria pe peretele staulului de la Bethleem.



21. Konrad Witz, *Închinarea Magilor,* 1444, aripă a unui poliptic al *Sf. Petru,* tempera pe lemn, 132 × 151 cm.
Musée d'Art et d'Histoire, Geneva. Foto: Yves Suza.

Ne izbește și faptul că profilurile umbrelor nu coincid perfect cu modelele lor. O explicație posibilă ar fi că atât capul Mariei, cât și cel al Pruncului au fost retușate ulterior. Dar să fi modificat oare aceste retușuri atât de radical atitudinea lui Isus? Așezat în brațele mamei sale, Pruncul privește spre exteriorul tabloului către sursa luminoasă, în timp ce umbra lui, proiectată pe perete, pare să se uite la Magul îngenuncheat și, mai mult decât atât, pare să dialogheze cu acesta, întinzând mâna pentru a primi darul. Avem aici de a face cu o umbră integrată în narațiune, un proces ce reclamă o explicație suplimentară. Totuși, nu putem face acest lucru fără să examinăm cu atenție întreaga scenă.

Textul pe care se bazează ilustrația lui Witz provine din Sfânta Evanghelie după Matei (2, 9–11):

> „Iar ei [Magii], ascultând pe rege, au plecat și iată, steaua pe care o văzuseră în Răsărit mergea înaintea lor, până ce a venit și a stat deasupra, unde era Pruncul. Și văzând ei steaua, s-au bucurat cu bucurie mare foarte. Și intrând în casă, au văzut pe Prunc împreună cu Maria, mama Lui, și căzând la pământ, s-au închinat Lui; și deschizând vistieriile lor, I-au adus Lui daruri: aur, tămâie și smirnă."

Se pot observa cu ușurință diferențele dintre descrierea scenei de către Witz și textul original. Ele sunt rezultatul unei îndelungate și complexe tradiții exegetice și iconografice.[58] Mai mult decât niște simple anomalii, ele reprezintă detalii suplimentare, inovatoare despre care textul nu se pronunță. Cele mai importante dintre acestea, umbrele, de pildă, rezultă exclusiv din punerea în scenă. În textul scris nu ar fi avut decât cu greu vreun sens, în timp ce în versiunea picturală ele devin centrale. Tabloul prezintă de asemenea inovații de ordin mai general, ca de exemplu cele privitoare la decorul scenei. Modestul staul de la Bethleem este de fapt o clădire veche elegantă, căzută în ruină. În timp ce tencuiala zidurilor stă să cadă, intrarea este decorată cu statui, semne încă vizibile ale splendorii de altădată. Acestea sunt aluzii clare la școala de gândire care credea că odată cu nașterea lui

Cristos (sau, mai precis, odată cu venirea pe lume a Cuvântului Întrupat) se vor împlini profețiile Vechiului Testament privind restaurarea Vechiului Templu. În cadrul acestei tradiții, există o teorie care se pare că era cunoscută de Witz, teorie care stabilește o legătură între staulul din Bethleem și ruinele vechiului palat al lui David.[59] Ca și în cazul pictorilor flamanzi, prezența statuilor este semnificativă. Magii și profeții reprezentați sunt cei care, într-un fel sau altul, preziseseră Întruparea. Experții i-au identificat atât pe ei, cât și mesajul transmis de fiecare în parte.[60] Cu toate acestea, modalitățile figurative de transmitere a acestor mesaje nu au fost încă analizate. Dacă examinăm cu atenție aceste statui, vom constata că ele ne amintesc de tradiția flamandă a statuilor ce proiectează umbre. Dar măiestria acestui exercițiu nu explică pe deplin de ce se află acolo. După părerea mea, Witz a reluat în mod conștient *topos*-ul sacrificiului și al Mântuirii care, în Vechiul Testament, se manifestau *in umbra, in figura, in typo, in mysterio, in prefiguratione,* deși, de fapt, ele se manifestau *in veritate* doar în Întrupare.[61] „Figurile" și „umbrele" privesc fiecare în parte un punct al scenei care se desfășoară în fața acestui portal: Solomon, reprezentat la stânga, prezisese (Psalmii 72, 1–11) că toți împărații vor aduce prinoase și se vor închina înaintea Mântuitorului. David confirmase și el că „Împărații Îți vor aduce daruri" (Psalmii 68, 29), în timp ce rostise cuvintele profetice potrivit cărora „Boul își cunoaște stăpânul și măgarul ieslea stăpânului său" (Isaia 1, 3). Profețiile și omagiul adus de cei Trei Magi pot fi atribuite în primul rând naturii divine a Pruncului de-abia născut. Intercalând, între Isus și Magi, umbra Pruncului, Witz glorifică natura Lui umană.

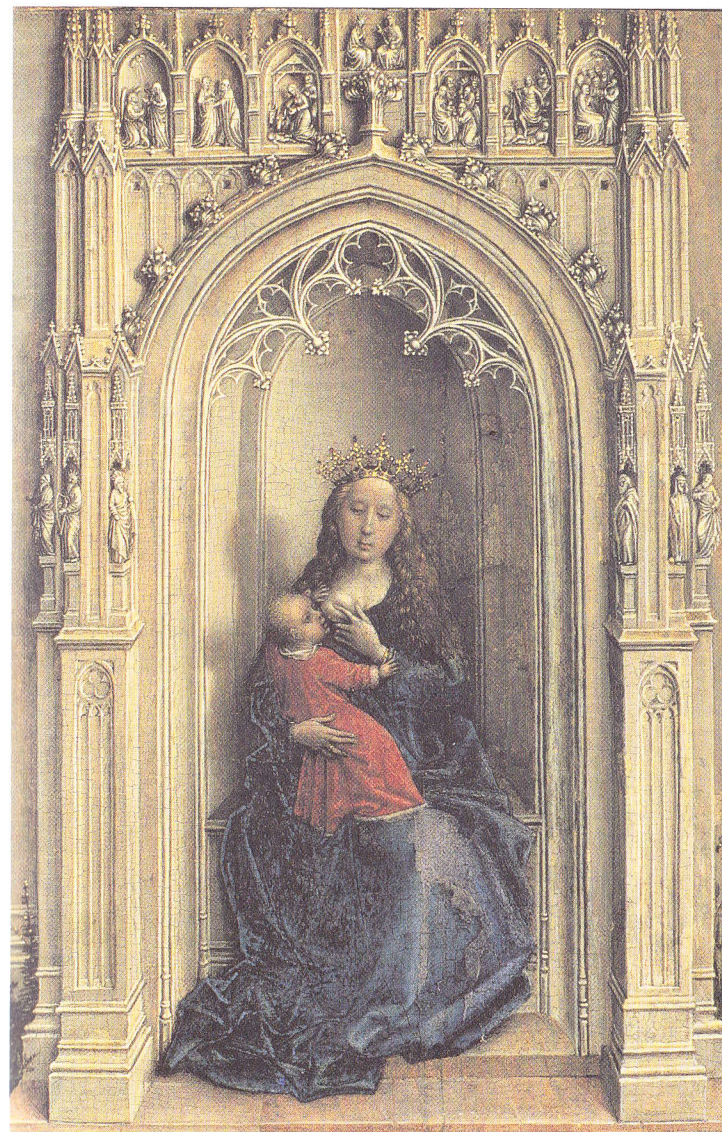
Trebuie totuși evitate simplificările abuzive. Umbra lui Cristos este cea a Cuvântului întrupat. În scena Epifaniei [Dumnezeiasca Arătare], adică în momentul în care Cristos „este arătat" și „s-a arătat", umbra stă mărturie pentru a dovedi că prezența reală a divinității s-a întrupat. În climatul teologic complex care a inspirat probabil nașterea acestei picturi, reprezentarea umbrei lui Cristos, ce îi conferă aceeași

densitate ca a mamei sale, a fost dictată de nevoia de a oferi un semn vizibil al realității Întrupării. Înțeleptului și spiritualului Witz i-ar fi plăcut, fără îndoială, să se joace (și probabil s-a și jucat) cu cuvintele *epiphaneia/ostensio evidentiae* și *skia*, așa cum procedau contemporanii săi intelectuali când se refereau la reprezentarea divinității sub formă corporală.[62] S-ar putea ca el să fi ajuns la această punere în scenă complexă (și probabil a ajuns) prin dezvoltarea narativă a unei idei iconice utilizate încă de pe vremea unor flamanzi primitivi ca Rogier van der Weyden.

În mica *Fecioară cu Pruncul* (il. 22), de pildă, Rogier van der Weyden utilizează și el umbra purtată ca semn al „prezenței reale".[63] Interesant de reținut ar fi și faptul că el a recurs la figuri profetice: profeții Întrupării sunt mici statuete pe stâlpul stâng al nișei, în timp ce deasupra ei, în reliefurile false încadrate de arcuri ogivale, ni se reamintește istoria Cuvântului care s-a făcut trup, de la Întrupare până la Înviere.

Dacă revenim acum la lucrarea lui Konrad Witz, vom observa modul în care a fost compusă scena, în stilul său narativ inimitabil. Insistența sa asupra „angularității" casei lui David este frapantă. Se aseamănă cu o axă pe care sunt dispuse simbolurile Mântuirii: profeția „în umbră și figură" a iminentei Izbăviri, distrugerea vechii lumi, umbra lui Cristos. Ar fi bine ca această axă de figuri și simboluri să fie interpretată în corelație cu cea care se desfășoară pe orizontala traseului narativ. La stânga, magul îngenuncheat îi oferă Pruncului smirna (umbra este cea care se apleacă pentru a primi darul). La dreapta, se află ieslea, de unde Fecioara a luat Pruncul pentru a-l arăta vizitatorilor. Cel de-al doilea mag arată cu degetul către iesle, de fapt către locul în care semnele se leagă unul după altul. Să încercăm să le interpretăm.

În toate tradițiile ce privesc epifania, smirna semnifică întotdeauna destinul tragic al Pruncului, faptul că el va muri pentru salvarea omenirii.[64] Ieslea, la rândul ei, este simbolul altarului, pe care se produce sacrificiul euharistic.[65] Potrivit unei alte tradiții, pe care Witz nu o scapă din vedere, steaua minu-



22. Rogier van der Weyden, *Fecioara cu pruncul*, c. 1433, ulei pe lemn, 14,2 × 10,2 cm.



23. Pier Maria Pennacchi, *Mântuitorul binecuvântând*, c. 1500, ulei pe lemn, 141 × 68 cm, Galleria Nazionale, Parma. Foto: Gabinetto Fotografico, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Parma.

nată nu numai că s-a aflat acolo pentru a le arăta Magilor calea către locul nașterii Pruncului divin, dar și pentru a vesti viitoarea lui răstignire.[66] Locul destul de special atribuit stelei de către Witz – suprapusă pe proiecția cruciformă a grinzilor – echivalează cu o premoniție. La toate acestea se adaugă, bineînțeles, dedublarea introdusă de umbra Pruncului, care subliniază prezența reală a trupului în sacrificiul ce va fi cerut pentru Mântuire.

Ajunși aici, se impune o concluzie. Pentru aceasta este nevoie de un ultim exemplu, care, din cauza caracterului său neobișnuit, echivalează cu o veritabilă reflecție despre statutul reprezentării lui Cristos. Mă refer la un tablou atribuit în mod obișnuit lui Pier Maria Pennacchi (1464–1514/15),

ce se află acum în Galleria Nazionale din Parma (il. 23).[67] Pictorul este un artist minor, cunoscător al soluțiilor adoptate de artiști venețieni ca Giovanni Bellini sau Antonello da Messina. Tabloul reprezintă o operă izolată, căreia nu i se cunoaște nici funcția originară, nici semnificația. Mântuitorul stă în picioare cu o carte în mâna stângă, în timp ce cu dreapta face semnul binecuvântării. Este vorba fără doar și poate de o reprezentare care dezvoltă vechile elemente ale imaginii-obiect de adorație care era icoana. Ineditul său rezidă în prezența umbrei, produsă de o proiecție ce forțează factorii geometrici înșiși pentru a da o semnificație picturii. De la bun început suntem tentați să descifrăm semne ale unui discurs metaforic despre dubla natură a lui Cristos. Cu toate acestea, nu trebuie să uităm ceea ce teoria icoanei nu a încetat niciodată să repete: imaginea pictată este posibilă *doar grație* Întrupării și nu îl reprezintă *decât* pe Cristos Întrupat.

Acest tablou din Cinquecento este de fapt un anacronism foarte semnificativ. Este o icoană a Renașterii, adică dintr-o epocă ce a creat imaginea cu instrumentele mimesisului triumfător. Ceea ce vedem este „Cristul", Cuvântul Întrupat. Cartea simbolizează Logosul, iar umbra este mărturia existenței cărnii.

NOTE

1 Detalii în D. Angùlo Iñiguez, *Murillo*, II, Catálogo Critico, Madrid, 1981, pp. 592–593.

2 V. I. Stoichita, „Der Quijotte-Effekt. Bild und Wirklichkeit im 17. Jahrhundert under besonderer Berücksichtigung von Murillos Oeuvre", în H. Körner (ed.), *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung* (*Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste*, 2), Olms, Hildesheim/Zürich/New York, 1990, pp.106–139 (vezi și *Efectul Don Quijote. Repere pentru o hermeneutică a imaginarului european*, traducere de Ruxandra Demetrescu, Gina Vieru și Corina Mircan, Humanitas, București, 1995, pp. 131–160 – *n.ed.*).

3 S-ar putea adăuga și alte citate din *Istoria naturală*, precum cele despre Nykias (XXXV, 38 și XXXV, 130–131), care a „acordat o mare atenție tratării luminii și umbrei" prin folosirea pământului ars; cel despre Pausias (XXXV, 123), care, ca și Murillo mai târziu în tabloul-manifest, „a știut chiar să găsească în umbră o umbră" ș.a.m.d.

4 Vezi D. C. Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, The University of Chicago Press, Chicago, 1976.

5 Vezi J. Wirth, *L'Image médiévale. Naissance et développements (VIème-XVème siècle)*, Klincksieck, Paris, 1989.

6 Mă bazez aici pe comentariile făcute de E. Gilson, „Qu'est-ce qu'une ombre? (Dante, *Purg.*, XXV)", *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen-Age*, 1965, pp. 94–111. Vezi și M. T. Lanza, „I meriti dell' « ombra »", în *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere*, Bari, Seria a 3-a, X (1989–1990), pp. 7–19, și C. W. Bynum, „Imagining the Self: Somatomorphic Soul and Resurrection Body in Dante's *Divine Comedy*", în P. Lee și Blackwell (ed.), *A Festschrift for Richard Reinhold Niebuhr*, Scholar Press, 1995, pp. 83–106.

7 Toate citatele au fost reproduse după Dante Alighieri, *Divina Comedie*, în românește de Eta Boeriu, Minerva, București, 1982.

8 Acest pasaj poate fi comparat cu cel din *Iliada* lui Homer (XXIII, 59–107), în care Ahile încearcă, fără să reușească, să îmbrățișeze chipul (*eidolon*) lui Patrocle.

9 Pentru tradiție, vezi J.-Cl. Schmitt, *Les Revenants. Les Vivants et les morts dans la société médiévale*, Gallimard, Paris, 1994.

10 Pentru informații cu privire la originile acestui procedeu, vezi K. Christiansen, *Gentile da Fabriano*, Chatto & Windus, London, 1982, pp. 21–43. Pentru alte „umbre ciudate" în Giovanni di Paolo, vezi M. Meiss, „Some Remarkable Early Shadows in a Rare Type of Threnos", în *Festschrift Ulrich Middeldorf*, De Gruyter, Berlin, 1968, pp. 112–118. În privința primelor experiențe referitoare la umbra purtată, vezi H. B.-J. Maginis, „Cast Shadow in the Passion Cycle at San Francesco, Assisi: A Note", *Gazette des Beaux-Arts*, LXXVII/113 (ianuarie 1971), pp. 63–66.

11 J. Pope-Hennessy, *Paradiso, The Illuminations to Dante's Divine Comedy by Giovanni di Paolo*, Thames and Hudson, London, 1993.

12 Vezi A. Parronchi, „La perspettiva dantesca", în *Studi sulla dolce prospettiva*, Aldo Martello, Milano, 1964, pp. 3–90.

13 Toate citatele au fost reproduse după Cennino Cennini, *Tratatul de pictură (Il libro dell'arte* „Trattato della Pittura"), traducere, note și indice de N. Al. Toscani, prefață de Victor Ieronim Stoichiță, Meridiane, București, 1977. Aici, cap. VIII, p. 40.

14 Pentru mai multe detalii, vezi E. Webster Bulatkin, „The Spanish Word « Matiz ». Its Origin and Semantic Evolution in the Technical Vocabulary of Medieval Painters", *Traditio*, X (1954), pp. 459–527.

15 Nivelul de cunoștințe tehnice ale acestui manual reflectă într-adevăr destul de bine realizările școlii din secolul al XIV-lea, cunoscută sub numele de „cretană".

16 Vezi P. Hetherington, *The „Painter's Manual" of Dionysius of Fourna*, Sagittarius Press, London, 1974.

17 Termenul folosit de Cennini (*esempio*) este ambiguu (vezi și *Tratatul de pictură*, cap. XXVIII). În lexicul din Duecento și Trecento se putea referi la modelul iconografic de urmat. Dante îl folosește în acest sens în *Purgatoriu*, XXXII, 64–65. Faptul că Cennini vorbește despre lumina soarelui ne face să credem că se referă mai curând la copia nemodificată a unui obiect natural.

18 Pentru o incursiune în istoria și teoria acestei probleme, vezi G. Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Paris,1985. Textul-cheie cu privire la relația umbră–carnație în teoria artei italiene îi aparține lui G. P. Lomazzo, „Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura" (1584), în *Scritti sulle arti* (ed. R. P. Ciardi), Firenze, 1974, II, pp. 270–271.

19 Pentru informații suplimentare, vezi P. Hills, *The Light of Early Italian Painting*, Yale University Press, New Haven/London, 1987, pp. 108–113; M.B. Hall (ed.), *Color and Technique in Renaissance Painting. Italy and the North*, J. J. Augustin Publisher, Locust Valley, N.Y., 1987, pp. 1–54.

20 Vezi totuși și capitolele LXXXVII și LXXXVIII din *Tratatul de pictură*.

21 Reiau comentariile lui L. Freedman din „Masaccio's *St. Peter Healing with His Shadow*: A Study in Iconography", *Notizie da Palazzo Albani*, XIX (1990), pp. 13–31.

22 Cazul este valabil și pentru scena respectivă din Biserica San Pietro a Grado, Pisa. Vezi J. T. Wollesen, *Die Fresken von San Pietro a Grado bei Pisa*, Druck. A. Theine, Bad Oeynhausen, 1977, pp. 30–32.

23 L. Kretzenbacher, „Die Legende vom heilenden Schatten", *Fabula*, IV (1961), pp. 231–247, și P. W. van der Horst, „Peter's Shadow", *New Testament Studies*, XXIII (1976–1977), pp. 204–213.

24 Nicolaus de Lyra, *Biblia Sacra cum glossis*, Leiden, 1545 (Postilla, VI, 173r). Pentru popularitatea acestei lucrări pe vremea lui Masaccio și pentru posibila ei influență asupra concepției frescelor de la

biserica del Carmine, vezi A. Debold von Kritter, *Studien zum Petruszyklus in der Brancaccikapelle,* disertație, Berlin, 1975, pp. 60–65, 121–127 și în mod special 219–221.
25 Giorgio Vasari, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților,* traducere și note de Ștefan Crudu, ediția a II-a revăzută și adăugită, Meridiane, București, 1968, partea a II-a, p. 320.
26 În fresca de la San Piero a Grado (vezi *supra,* nota 16) nu este reprezentată nici o umbră. Pe de altă parte, o rază de lumină radiază din turnul „porticului" și cade direct pe bolnavi.
27 Procedeul este tratat pe larg de W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei,* și de P. Hills, *The Light in Early Italian Painting.*
28 Acesta este probabil motivul pentru care R. Longhi, „Gli affreschi del Carmine. Masaccio e Dante", *Paragone,* IX (1950), pp. 3–7, a considerat că „această piesă ar putea servi drept simbol inconștient al intenției celei mai profunde a lui Masaccio: aceea de a vindeca « prin umbră » pictura însăși" (p. 5).
29 Giorgio Vasari, op. cit., pp. 317–321.
30 Vezi S.Y. Edgerton, Jr., „Alberti's Colour Theory: A Medieval Bottle Without Renaissance Wine", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* XXXII (1969), pp. 109–134; J.S. Ackerman, *Distance Points: Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture,* The MIT Press, Cambridge, Mass, 1991; M. Barasch, *Light and Color in Italian Renaissance Theory of Art,* New York University Press, New York, 1978.
31 Leon Battista Alberti, *Despre pictură* (*Della Pittura*), traducere și note de George Lăzărescu, Meridiane, București, 1969, p. 19.
32 *Ibidem,* 60–61.
33 *The Literary Works of Leonardo da Vinci,* J. P. Richter (ed.), Phaidon, London/New York, 1970, I, V, 529.
34 Din bogata bibliografie dedicată acestei teme, vezi în special J. Shearman, „Leonardo's Colour and Chiaroscuro", *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* XXV (1962), pp. 13–47; M. Kemp, *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man,* London/Melbourne/Toronto, 1981, pp. 96–135 și 332–339; A. Nagel, „Leonardo and *sfumato*", *Res,* XXIV (1993), pp. 7–20.
35 Vezi T. DaCosta Kaufmann, „The Perspective of Shadows", pp. 267–275.
36 *The Literary Works of Leonardo da Vinci,* nr. 111, p. 164.
37 Vezi E. Panofsky, *The Codex Huyghens and Leonardo da Vinci's Art Theory,* London, 1940, p. 61, și G. Bauer, „Experimental Shadow Casting and the Early History of Perspective", *The Art Bulletin,* LXIX (1987), pp. 211–219 (aici p. 215).

38 T. DaCosta Kaufmann, „The Perspective of Shadows", p. 275.
39 R. de Piles, *Cours de peinture par principes* [1708], Gallimard, Paris, 1989, p. 180.
40 *Ibidem,* p. 363. Vezi și T. Puttfarken, *Roger de Piles' Theory of Art,* Yale University Press, New Haven/London, 1985, pp. 72–75.
41 Vezi D. Daube, *The New Testament and Rabbinic Judaism,* The Athlone Press, London, 1956, pp. 27–36.
42 A. Allgeir, „Επισκιαξειν Lk 1, 35", *Biblische Zeitschrift,* XIV (1917), pp. 338–343.
43 Theophylacti Bulgariae, *Enarratio in Evangelium Lucae,* în Migne, *Patrologia Graeca,* CXXIII, col. 705–706. În privința acestui subiect vezi B. Haensler, „Zu Mt 21, 3b und Parallelen", *Biblische Zeitschrift,* XIV (1917), pp. 147–151; H. Leisegang, *Pneuma Hagion. Der Ursprung des Geistbegriffs der synoptischen Evangelien aus der griechischen Mystik,* J. C. Hinrichs, Leipzig, 1922, pp. 24–31 și 60–63; A. Allgeier, „Das gräco-ägyptische Mysterium im Lukasevangelium", *Historisches Jahrbuch,* XLV (1925), pp. 1–20.
44 Vezi *Vangeli apocrifi. Natività e infanzia,* A. M. di Nola (ed.), Lodi, 1977, p. 180.
45 Jacobus de Voragine, *The Golden Legend,* ediția I engleză de William Caxton, 1483. Pentru cartea de față s-a folosit ediția din 1900, J. M. Dent, London, 1967, p. 180, după care a fost reprodus citatul în versiunea engleză ce stă la baza prezentei traduceri.
46 Vezi D. M. Robb, „The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries", *The Art Bulletin,* XVIII (1936), pp. 480–526; D. Arasse, „Annonciation/Enonciation. Remarques sur un énoncé pictural du Quattrocento", *Versus,* XXXVII (1984), pp. 3–17 (aici p. 7); G. Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration,* Flammarion, Paris, 1990, pp. 152 și urm.
47 Pentru problemele de ordin tehnic și iconografic ale *Buneivestiri* din Colecția Frick, vezi J. Ruda, *Fra Filippo Lippi, Life and Work. With a Complete Catalogue,* Phaidon Press, London/New York, 1993, pp. 14–15.
48 Vezi P. Philippot, „Les grisailles et les « degrés de réalité » de l'image dans la peinture flamande des XV^{e} et XVI^{e} siècles", *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts,* XIV (1966), pp. 225 și urm.; D. Martens, „L'Illusion du réel", în B. de Patoul și R. van Schoute (ed.), *Les Primitifs flamands et leur temps,* La Renaissance du Livre, Louvain-la-Neuve, 1994, pp. 255–277 (aici pp. 264–270).
49 Vezi R. Preimesberger, „Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza", *Zeitschrift für Kunstgeschichte,*

LX (1991), pp. 459–489; C. Harbison, *Jan van Eyck: The Play of Realism*, Reaktion, London, 1995.

50 B. Facius, *De Viris Illustribus: De Pictoribus* (1456), publicată de M. Baxandall, „Bartholomaeus Facius on Painting: A Fifteenth-Century Manuscript of *De Viris Illustribus*", *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 27* (1967), pp. 90–107.

51 Pentru informații cu privire la această problemă, vezi Ruda, *Fra Filippo Lippi*, pp. 399–402.

52 Detalii în C. Gardner von Teuffel, „Lorenzo Monaco, Filippo Lippi und Filippo Brunelleschi: die Erfindung der Renaissancepala", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XLV (1982), pp. 1–30 (aici p.18).

53 Am reluat comentariile lui L. Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Editions Usher, Paris, 1989, pp. 148–149.

54 Detalii în M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford University Press, London/Oxford/New York, 1972, cap. II, și Didi-Huberman, *Fra Angelico*, pp. 25–27, 120 și urm.

55 M. Meiss, „Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings", *The Art Bulletin*, XXVII (1945), pp. 175–181; F. Ames-Lewis, „Fra Filippo Lippi and Flanders", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XLII (1979), pp. 255–273 (aici pp. 260–261).

56 Ruda, *Fra Filippo Lippi*, pp. 123–125; S.Y. Edgerton, Jr., *The Heritage of Giotto's Geometry. Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y./London, 1991, pp. 103–105.

57 E. Maurer, „Konrad Witz und die niederländische Malerei", *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, XVIII (1958), pp. 158–166.

58 H. Kehrer, *Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst*, Seemann, Leipzig, 1908; H. Anz, *Die lateinischen Magierspiele*, J. C. Hinrichs, Leipzig, 1905.

59 H. Kehrer, *op. cit.*, vol. II, pp. 250–269.

60 Vezi M. Barrucand, *Le Retable du Miroir du salut dans l'œuvre de Konrad Witz*, Droz, Genève, 1972, pp. 117–119. Pentru informații cu privire la relația dintre „grisailles" și „prefigurare", vezi M. Grams-Thieme, *Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts*, Böhlau, Köln/Wien, 1986, pp. 9–11, și D. R. Täube, *Monochrome gemalte Plastik. Entwicklung, Verbreitung und Bedeutung eines Phänomens niederländischer Malerei der Gothik*, Verl. Die Blaue Eule, Essen, 1991, pp. 165–167.

61 Ambrosius, *De Mysteriis*, cap. VIII, în P. L. Migne, XVI, col. 405. Cu privire la această problemă, vezi E. Auerbach, „Figura", în *Neue Dantestudien*, Istanbul, 1944, pp. 11–71, și H. De Lubac, *Exégèse Médiévale. Les quatres sens de l'Ecriture*, Aubier, Paris, 1959, pp. 316–321.

62 Pentru detalii, vezi E. Pax, „Epiphanie", în *Reallexikon für Antike und Christentum*, Hiersemann, Stuttgart, 1962, V, col. 876–879, și E. Pfuhl, „Apolodoros O Σκιαγραςοσ", *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäelogischen Instituts*, XXV (1910), pp. 12–28 (aici p. 25).

63 Cu privire la acest subiect, vezi B. G. Lane, *The Altar and the Altarpiece: Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, Harper and Row, New York, 1984, pp. 25–35, care merge atât de departe încât sprijină ipoteza potrivit căreia acest mic tablou reprezenta ușa unui tabernacol unde erau păstrate sfintele daruri.

64 Vezi textele în H. Anz, *Die lateinischen Magierspiele*, pp. 130–158.

65 U. Nilgen, „The Epiphany and the Eucharist: On the Interpretation of Eucharistic Motifs in Medieval Epiphany Scenes", *Art Bulletin*, XLIX (1967), pp. 311–316; B. G. Lane, „« Ecce Panis Angelorum »: The Manger as Altar in Hugo's Berlin Nativity", *Art Bulletin*, LVII (1975), pp. 476–486.

66 K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, Clarendon Press, Oxford, 1933, pp. 29–101; R. Hatfield, *Botticelli's Uffizi „Adoration"*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1976, pp. 476–486.

67 A. C. Quintavalle, *La Regia Galleria di Parma*, Libreria dello Stato, Roma, 1939, pp. 150–153. Adresez mulțumirile mele lui Thierry Lenain pentru a-mi fi atras atenția asupra acestei picturi.



24. Maerten van Heemskerck, *Sfântul Luca pictând portretul Fecioarei*, c. 1553, tempera pe lemn, 205,5 × 143,5 cm, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Rennes. Foto: Louis Deschamps.

III
O umbră pe tablou

Pentru Jean Roudaut

Să ne reamintim sfatul lui Cennini din capitolul VIII al tratatului său *Il libro dell'arte:*

„Când desenezi, așază-te în așa fel ca să ai lumina potrivită, iar soarele să-ți bată din partea stângă."

Sensul acestui imperativ nu lasă loc nici unui dubiu: întrucât artistul desenează cu mâna dreaptă, o lumină care ar veni exact din partea aceea ar proiecta umbra mâinii sale pe hârtie, întunecând opera sa într-un mod cât se poate de stânjenitor. Semnificația cuvintelor lui Cennini devine și mai limpede când le citim în contextul pasajului pe care îl încheie:

„...condeiul trebuie să alunece pe tăbliță atât de lin încât de-abia să se poată vedea din prima clipă ceea ce începi să faci, întărind trăsăturile puțin câte puțin și revenind de mai multe ori pentru a face umbrele: la capete – de vrei să fie întunecate – revino de mai multe ori, iar la reliefuri, dimpotrivă, revino de mai puține ori. Cârmă și călăuză în ceea ce poți vedea pe tăbliță să-ți fie lumina soarelui, agerimea ochilor tăi și mâna ta (*la man tua*). Căci fără aceste trei lucruri nu poți face nimic de seamă. Când desenezi, așază-te în așa fel ca să ai lumina potrivită, iar soarele să-ți bată din partea stângă."

Cennini se referă evident la o operațiune ce impune o mare măiestrie și care poate fi stânjenită de cel mai mic impediment. Lumina blândă care vine din stânga îi asigură succesul.

Dacă acesta era unul dintre criteriile de bază în ucenicia desenului, ne-am putea întreba pe bună dreptate de ce un pictor ca olandezul Maerten van Heemskerck nu a ținut seama de el. Într-un tablou din c. 1550, reprezentându-l pe *Sfântul Luca pictând portretul Fecioarei* (il. 24, 25), el pare să fi ignorat cu totul sfaturile bătrânului Cennini, întrucât mâna dreaptă a pictorului proiectează o umbră întunecată pe planșeta pe care începea să apară imaginea Fecioarei cu Pruncul. Proiecția este clară: putem vedea perfect degetele artistului și vârful penelului. Întreaga compoziție are aparența unui paradox: creând imaginea, mâna și penelul ating proiecția propriei lor umbre, în momentul în care sunt aproape de suprafața reprezentării. Toate aceste detalii sunt prea evidente, prea agresive, pentru ca să nu fi avut o relevanță bine gândită.

Acest tablou a fost realizat după întoarcerea lui Maerten van Heemskerck în Olanda, după o lungă ședere în Italia. El este cu adevărat opera unui pictor umanist, la curent cu întreaga concepție artistică nouă care se dezvolta în Italia pe la mijlocul secolului al XVI-lea. Dacă nu cunoștea direct textul lui Cennini (ceea ce este foarte probabil), el era totuși conștient de constrângerile și imperativele majore ale vieții de atelier. Aceasta ar putea fi tema principală a tabloului său[1], pentru că știm că Sfântul Luca Evanghelistul era patronul pictorilor. Cennini însuși îl menționează în primul capitol al tratatului său, *Il libro dell'arte,* numindu-l „întâiul pictor creștin". În pictura lui Heemskerck, Sfântul Luca este reprezentat ca un pictor umanist, înconjurat de obiecte și cărți științifice. Este așezat într-o curte interioară (*cortile*) a unui palat roman, în fundul căreia lucrează un sculptor. Locul este decorat cu antichități, iar una dintre statui ar putea fi considerată drept un model „clasic" al Fecioarei (modelul pozează de fapt în prim-plan) sau chiar drept un element de comparație (*paragone*) între pictură și sculptură, între

arta nouă și arta clasică. La jumătatea distanței, acolo unde se desfășoară acțiunea, detaliile tehnice abundă: paleta artistului este dispusă la vedere pentru a se putea distinge culorile, jumătatea superioară a planșetei pe care este schițat portretul Fecioarei cu Pruncul fiind și ea vizibilă: lumina zilei, care ar fi fost prea puternică după gustul lui Cennini, inundă încăperea. Stadiul în care se află portretul ne lasă să înțelegem că reprezentarea este încă într-o primă etapă: pictorul lucrează la conturul desenului și la realizarea carnației. „Umbra mâinii" ce se suprapune pe „umbra cărnii" conține o dublă transgresie, foarte serioasă: în primul rând, în raport cu stadiul „umbririi" – ce este stânjenit de o proiecție exterioară – și, în al doilea rând (cel mai important), în raport cu tema specifică a tabloului. Mă refer la faptul că Evanghelistul creează o icoană, o imagine extraordinară de genul celor numite de obicei *acheiropoieton,* adică „nefăcută de mâna omului". Pentru a sublinia caracterul ei „ne-uman", alți pictori au reprezentat un înger ce conducea mâna pictorului. Van Heemskerck a ales o cale cu totul diferită: Luca al său este un bărbat cu un chip atât de puternic individualizat, încât am putea presupune pe bună dreptate că avem de a face cu un autoportret. El scoate în evidență ceea ce ar fi trebuit de fapt să ascundă: mâna pictorului (il. 25).[2]

Mâna proiectată pe suprafața reprezentării indică impactul momentului creator asupra imaginii pe cale să se nască. O icoană „nefăcută de mâna omului", dar reprezentată exact în momentul în care proiecția mâinii creatoare ajunge în calea luminii este, fără îndoială, un paradox, de care Heemskerck este probabil mai mult decât conștient. Putem să ne întrebăm pe bună dreptate cum s-a produs această răsturnare.

Cred că explicația trebuie căutată în noua sensibilitate artistică ce se forma în Italia pe vremea Renașterii. Heemskerck a auzit fără îndoială în Italia celebra maximă potrivit căreia „orice pictor se pictează pe sine" (*ogni dipintor dipinge sé*). Cu toate că nu este locul să intrăm aici în amănunte asupra acestui subiect, trebuie să menționăm că ideea prezenței

artistului, într-un fel sau altul, în opera sa a cunoscut o anumită evoluție.[3] Pentru ceea ce ne interesează aici este suficient să ne reamintim că același motiv a apărut, în mod indirect, în paradigma narcisistă a lui Alberti și a reapărut, deși modificată în mare măsură, în noul mit al originilor propus de Vasari (il. 6). La vremea când apărea prima ediție a *Vieților* lui Vasari în 1550, se credea că imaginea dintâi a constituit-o umbra pictorului. Este dificil să concepem tabloul lui Heemskerck fără a-l plasa în contextul acestor modificări și fără a ține seama de implicațiile acestora. Circumspecția artistului este lăudabilă. Pictura lui ilustrează o temă veche („Luca pictând-o pe Fecioară"), ceea ce explică de ce proiecția automimetică rămâne în stadiul de aluzie. Două elemente importante vestesc noua conștiință de sine: capul lui Luca are caracterul unui „autoportret"; mâna dobândește calitatea unei semnături aluzive, aplicată pe o imagine care este, în principiu, „fără autor".

Cu toate acestea, umbra mâinii pe tabloul pe cale să se nască nu este decât o prezență trecătoare. Ea nu invită spectatorul să-și imagineze că semnătura autorului a fost înscrisă în actul creației, ci este mai curând „plutirea" unui semn evanescent, precum prezența trecătoare a unei umbre.

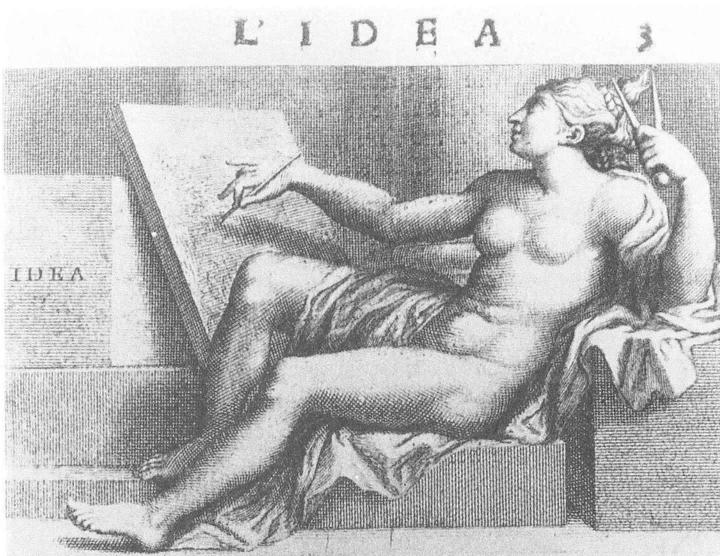
Frumosul aforism al lui Boileau datează din secolul al XVII-lea:

„Umbra este cea care îi dă picturii strălucirea." (*Satire IX*)

Când a scris aceasta, autorul *Artei poetice* a deschis principiului nedesăvârșirii spațiul operei de artă. Doar la un prim nivel al interpretării sentința sa atribuie picturii „strălucirea" care altfel ar fi putut să fie considerată drept defect.[4] Boileau inversează relația metaforică (codificată de tradiție) între întuneric și lumină, proiectând asupra umbrei opusul ei absolut („strălucirea"). El face acest lucru pentru a stabili anamorfoza unui subiect absent. Depinde de spectator deci să arunce asupra picturii „umbra" fără de care opera nu ar avea „strălucire". Dar figura-umbră a spectatorului,



25. Detaliu din il. 24.



26. Giovan Pietro Bellori, gravură de Charles Errard pentru *Idea*, din *Viețile...* lui Bellori, Roma, 1672.

necesară instituirii imaginii în însuși actul de receptare, nu face decât să înlocuiască figura originară, al cărei loc rămâne vacant: prima „umbră în pictură" a fost cea a însuși creatorului ei.[5]

Îmi propun în cele ce urmează ca prin istoria reprezentării occidentale să stabilesc jaloanele unui studiu menit să găsească un loc conceptual avatarurilor acestui motiv. În timp ce pictura lui Maerten van Heemskerck a constituit prologul, adevăratele sale începuturi se regăsesc în epoca clasică, deși va cunoaște înflorirea doar în veacul nostru.

Când, în 1672, a publicat discursul-manifest intitulat *Ideea pictorului, sculptorului și arhitectului*, discurs rostit pentru prima oară la Academia San Luca din Roma în 1664, G.P. Bellori a ales drept frontispiciu o gravură a lui Charles Errard (il. 26). În gravură se vede o femeie aproape dezbrăcată, cu ochii îndreptați spre cer. În mâna stângă ține un compas și

în dreapta un penel cu care atinge ușor o pictură de-abia schițată, unde se zăresc cu greu câteva figuri și câțiva copaci.[6] Bellori nu a spus nimic explicit în textul său cu privire la semnificația acestui detaliu. Într-un limbaj ce îmbină platonismul cu peripatetismul[7], autorul specifică totuși că

> „...nobilii Pictori și Sculptori, imitând acel meșter dintâi, își alcătuiesc și ei în minte un model de înaltă frumusețe și, cu gândul la el, corectează natura, redând-o fără cusururi de culoare sau contur. Această Idee, sau Zeiță a Picturii și Sculpturii... ni se dezvăluie nouă și se coboară asupra marmurilor și pânzelor: din natură născută, își depășește originea, transformându-se în originalul artei și, măsurată cu compasul intelectului, ea devine măsura mâinii și, însuflețită de imaginație, dă viață imaginii. După opinia celor mai mari filozofi, acestea sunt cauzele exemplare ce sălășluiesc în cugetul artiștilor, fără șovăieli, pururi minunate și desăvârșite. Ideea Pictorului și Sculptorului este acel exemplu admirabil și perfect din mintea lui, cu a cărui formă imaginară redată de el se aseamănă lucrurile ce-i cad sub privire."[8]

O lectură atentă a acestui text ne facilitează pătrunderea sensului gravurii. Femeia dezbrăcată este Ideea însăși (putem remarca jocul aliterativ *Idea/Dea* = Idee/Zeiță). Ea apare într-un spațiu decorat cu blocuri de marmură și pânze, simboluri ale materiei vide în care Ideea va trebui să se încorporeze. În acest decor destul de simplu, primul obiect semnificativ este cubul ce ocupă extrema stângă a gravurii. Cuvântul *IDEA*, înscris pe una din suprafețele lui, nu este un subtitlu al gravurii sau al discursului (care poate fi găsit în afara imaginii în citatul introductiv). Scopul acestui cuvânt este de a arăta că sculptorii trebuie să înscrie Ideea în acest bloc de marmură. Sprijinită de cub, pânza/tabloul continuă discursul despre estetica platoniciană, înmulțind numărul detaliilor, ca și cum prologul (reprezentat „lapidar" în primul colț al imaginii) s-ar dezvolta într-o demonstrație completă și fin

nuanțată. Trupul alegoric al zeiței nude este un personaj tranzitoriu: ochii îi sunt îndreptați către cer, unde se găsește modelul frumuseții perfecte. Acest model se (re)formează în cap (în „intelect") sub semnul regulator al compasului și se transferă (prin intermediul mâinii stângi) pe pânză. Acolo, cele două imagini se suprapun. Ambele sunt imagini de proiecție: siluetele de-abia vizibile pe suprafața picturii și umbra mâinii. Aceasta din urmă este detaliul cel mai „platonician" din toată gravura: el este umbra „practicii", ce se opune „modelului celest" (invizibil, cu excepția privirii extatice a Ideii). Mâna atrage atenția asupra faptului că pentru ca ideea să se materializeze este necesar să intervină „practica", precizând în același timp limitele precise ale practicii:

> „...această Idee și zeiță a frumuseții a fost zămislită în mintea anticilor iubitori de înțelepciune, privind doar spre părțile cele mai frumoase ale lucrurilor naturale. Căci urâtă și josnică este cealaltă Idee, care se sprijină îndeobște pe practică, de vreme ce Platon spune că Ideea este desăvârșita cunoaștere a lucrurilor, pornită de la natură. Quintilian ne învață că toate lucrurile perfecționate de artă și de mintea omenească își au începutul în Natura însăși, din care se trage adevărata Idee. Prin urmare, cei care, fără a cunoaște adevărul, se bizuie doar pe practică, zămislesc umbre (larve), nu figuri."[9]

Gravura lui Bellori și Errard trebuie înțeleasă, pe de o parte, ca o critică vizând „practica greșită" și, pe de altă parte, ca o reușită a reflecției asupra dezechilibrului dintre „intelect" și „mână", care a atins punctul culminant cu Michelangelo. În poemele sale, artistul florentin slăvise „mâna care ascultă ordinele gândirii" (*la man che ubidisce all'intelleto*), cu toate că acesta nu era decât un mod de a exorciza, la un nivel practic, o anumită incapacitate de a „realiza" conceptul (*concetto*), unanim condamnat de vechii comentatori (Vasari, Varchi etc.).

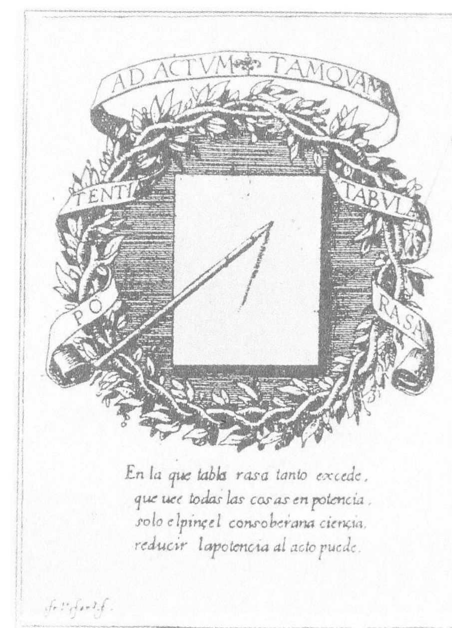
Întreaga semnificație a glosei lui Bellori despre motivul lui Platon iese la lumină dacă o comparăm cu alte discursuri

contemporane despre aceeași temă și dacă, pe de altă parte, încercăm să urmărim modul în care a fost reluată și transformată de-a lungul vremurilor. Faptul că implicațiile profunde ale mesajului din gravura-frontispiciu a lui Errard pentru *Ideea* lui Bellori au fost înțelese – mai ales cele privitoare la umbra mâinii – se confirmă prin reluarea lui într-un desen al artistului italian Ciro Ferri (il. 27).[10] Acest desen reprezintă o dezvoltare a decorului bellorian, concretizat și transformat într-un atelier al unei școli de pictură. Ideea a luat loc în centrul sălii, în fața unei pânze întinse pe un șevalet adevărat. Ca și în lucrarea lui Errard, Zeița nu are paletă, chiar dacă ar fi putut-o ține în mâna stângă, ce era liberă. Aceasta se explică probabil prin faptul că, în această ilustrație teoretică, Ideea înmoaie penelul, ca să spunem așa, direct în modelul celest. Așadar, pe suprafața pânzei nu există nici un semn vizibil în afară de umbra mâinii și a brațului, o exacerbare evidentă a inspirației inițiale a lui Bellori. O componentă suplimentară subliniază caracterul evanescent, temporar, al scenei: un *putto*, ținând o clepsidră și bântuind deasupra mâinii care lucrează, marchează pauza simbolică în chiar momentul pictării.

Bellori nu este însă unicul teoretician de artă care să gloseze pe tema „umbrei în pictură". Vicente Carducho, un spaniol de origine italiană, procedează în același fel în gravura (il. 28) cu care încheie lucrarea sa *Dialogos de la pintura* (Madrid, 1633). Pentru a o realiza, Carducho folosește arta emblemei. O pensulă își aruncă umbra pe o pânză goală. Aceasta este încercuită de o cunună de lauri în care este împletită o panglică purtând o inscripție latină de inspirație aristotelică, ce slăvește depășirea „tabulei rasa" prin trecerea de la „putere" la „acțiune". Sensul emblemei este explicat într-un catren în limba spaniolă, care ne spune că doar o pensulă condusă de „știința suverană" poate opera această trecere. Interesant, mai ales în contextul acestei discuții, este faptul că pe planșetă, care este încă o simplă „tabula rasa", nu există nici o linie, nici o imagine „completă" – doar umbra unei pensule,



27. Ciro Ferri, *Şcoala de pictură,* c. 1665–1675, desen pe hârtie, Galleria degli Uffizi, Florenţa.



28. Vicente Carducho, *Tabula Rasa,* gravură de la sfârşitul lucrării sale *Dialogos de la pintura,* Madrid, 1633. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.

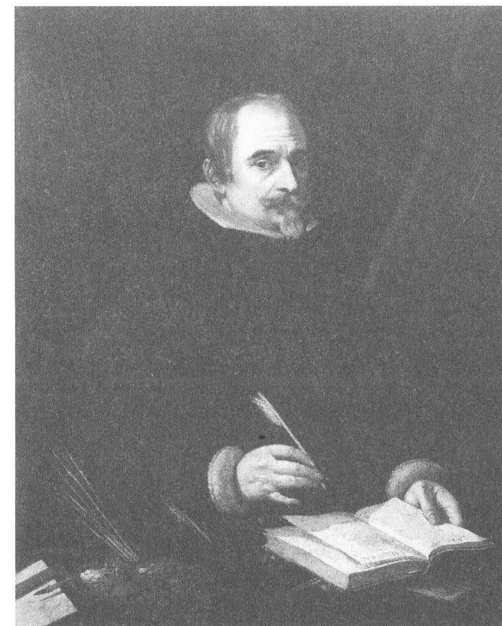
care îşi asumă sau (cel puţin deocamdată) înlocuieşte funcţia liniei. Ea este, ca să spunem aşa, „linia acţiunii", imaginea ei. Astfel, Carducho a reuşit să sugereze o echivalenţă metaforică între „umbra pensulei" şi „linie".

Ideea i-a venit probabil de la cărţile cu embleme care circulau pe vremea aceea. Într-una din aceste embleme (il. 29), trasarea liniei apare din ilustraţia ce însoţeşte un dicton latin, care, potrivit lui Pliniu (*Istoria naturală*, XXXV, 84), se referea la marea dăruire a legendarului Apelles, care nu lăsa să treacă o zi fără să deseneze o linie (*nulla dies sine linea*). Spre deosebire de versiunea lui Carducho, linia – oricât de fină şi de greu de descifrat – este totuşi vizibilă. De asemenea, putem vedea mâna, nu numai pana, iar ambele aruncă o umbră subtilă. De la acest gen de reprezentări emblematice, Carducho a izolat şi a dezvoltat motivul umbrei purtate, subliniind calitatea simbolului şovăielnic al actului de creaţie.

Această încărcătură simbolică a umbrei este confirmată prin folosirea ei de către Vicente Carducho în autoportretul său (il. 30)[11], conceput ca un (auto-)omagiu adus pictorului teoretician. Sub ochii spectatorului, Carducho își scrie *Dialogurile* în care își va expune concepția cu privire la reprezentarea artistică și la „pictorul perfect". La dreapta sa a plasat, doar pentru o clipă, paleta și penelurile (instrumentele „culorii"), precum și hârtia, un echer și un condei (instrumentele „desenului"). În autoportret, umbra penei se proiectează pe foaia de hârtie (il. 30), așa cum se întâmplă și în gravura din cartea sa (il. 28). Carducho permite propriei sale umbre să cadă pe paginile încă albe ale cărții, pe care doar titlul fusese înscris, ceea ce ne face să înțelegem că „autorul" este cel care va transforma fila albă într-o pagină acoperită cu semne și, ca atare, cel care va realiza trecerea de la potențialitatea „tabulei rasa" la formele desăvârșite ale scrisului și desenului.



29. Gabriel Rollehagen, *Nulla dies sine linea*, emblemă din lucrarea sa *Nucleus Emblematum*, Paris, 1611. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.



30. Vicente Carducho, *Autoportret*, c. 1633, ulei pe pânză, 91,9 × 85,1 cm. Stirling Maxwell Collection, Pollok House, Glasgow. Foto: Glasgow Museums and Art Galleries.

Văzut în acest context, putem aprecia întreaga importanță și originalitate ale unuia dintre cele mai renumite autoportrete din epoca clasică, cel al lui Nicolas Poussin (il. 31).

Istoria genezei sale este bine cunoscută. La 7 aprilie 1647, la Roma, pictorul i-a scris prietenului și patronului său Chantelou în legătură cu un portret al lui însuși, pe care acesta și-l dorea pentru colecția sa. Poussin îl informa pe Chantelou că va trebui să mai aștepte puțin întrucât „nu există acum nimeni la Roma care să execute bine un portret"[12]. A trebuit să mai treacă un an până când Poussin s-a hotărât, fără prea multă tragere de inimă, să picteze el însuși acest portret:

> „Aș fi cerut să mi se facă portretul și l-aș fi trimis așa cum mi-ați cerut. Dar mă supără să cheltuiesc zece pistoli pentru un cap în stilul domnului Mignard, singura persoană cunoscută mie care le face bine, deși sunt reci, pudrate, fardate și lipsite de spontaneitate și de viață."[13]

Este o declarație importantă, dat fiind că subliniază caracterul neobișnuit al acestui *autoportret*, care, potrivit lui Poussin, promite să fie cu totul altceva decât un *portret*. Inversând lista epitetelor negative cu care Poussin caracterizează arta decadentă a vremii sale, vedem într-adevăr profilându-se la orizont intenția sa de a realiza un proiect extrem de ambițios: un (auto-)portret „viu", „desăvârșit", „autentic", „viguros". Dar, în anul următor, lucrurile par să se complice pe neașteptate. Într-o scrisoare datată 20 iunie 1649, Poussin vorbește de două autoportrete:

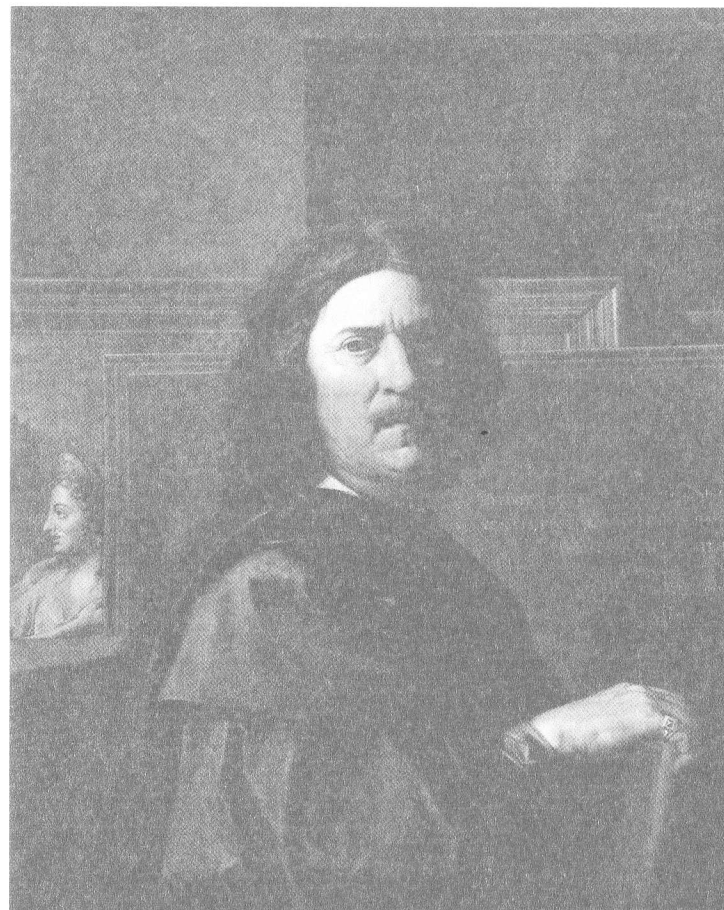
> „Vă voi trimite portretul cel mai reușit, dar vă rog să nu spuneți nimic despre el pentru a nu stârni gelozii."[14]

În cele din urmă, în 1650, faptele se vor lămuri:

> „Am terminat portretul meu dorit de dumneavoastră... Domnul Pointel îl va avea pe cel pe care i l-am promis în același timp, dar nu trebuie să fiți gelos, pentru că mi-am ținut promisiunea de a-l alege pe cel mai bun și pe cel mai fidel modelului pentru dumneavoastră... Pretind că acest portret trebuie să reprezinte semnul credinței cu care am jurat să vă slujesc, cu toate că, pentru nici o altă ființă în viață, nu voi face ceea ce am făcut pentru dumneavoastră în acest sens."[15]

Simplă formulă retorică sau o dovadă în plus a unei acțiuni ce se situa la limitele picturii?

Să examinăm acest tablou (il. 31) mai îndeaproape. În prim-planul compoziției, Poussin se reprezintă în bust, cu privirea îndreptată către spectator. În mână nu ține o pensulă, ci o carte. Detaliul este important, întrucât – așa cum vom vedea în curând – tema centrală a acestei lucrări este „teoria", și nu „actul" reprezentării. În spatele modelului se află câteva pânze. În acest tablou anume, relația artă–literatură, prezentă, într-o formă sau alta, în aproape toate portretele de artiști din secolul al XVII-lea, face obiectul unei dispuneri specifice. Bustul lui Poussin apare dintr-o serie de pânze și se prezintă presupusului spectator în prim-plan,



31. Nicolas Poussin, *Autoportret*, 1650, ulei pe pânză, 98 × 74 cm. Musée du Louvre, Paris. Foto: Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux.

având arta drept „fundal". Fragmentul de tablou din stânga este o alegorie pe care Bellori însuși o înțelesese:

> „...în acest tablou este reprezentat capul unei femei din profil, cu un ochi în diadema de pe frunte: aceasta este Pictura, și se văd niște mâini care o îmbrățișează, adică

dragostea pentru pictură și prietenia pentru cel căruia îi este dedicat portretul."[16]

Pânza înrămată și pregătită din spatele bustului pictorului este locul în care descoperim caracterul neobișnuit al lucrării. Pentru a citi/înțelege mesajul înscris pe el, cititorul/decriptorul trebuie să aibă mai mult decât câteva cunoștințe rudimentare de latină. El trebuie, mai presus de orice, să fie dotat cu un spirit de interpretare foarte ascuțit. Așa cum au subliniat recent adepții hermeneuticii[17], această pânză fără pictură vorbește, prin aceste cuvinte, de reprezentarea însăși. Ce este de fapt această „efigie a lui Nicolas Poussin, pictor din Andelys"? Oare ceea ce vedem *în fața* acestei pânze pregătite să fie o „asemănare" (cuvântul revine obsesiv în întreaga corespondență a lui Poussin cu patronul său) care iese aproape din cadru sau care poate că nici nu a intrat încă?

Chantelou a fost desigur suficient de inteligent pentru a discerne și înțelege toate aceste subtilități ale demersului prietenului său, inclusiv semnificația umbrei purtate ce alunecă printre cuvinte, suprapunându-se numelui POUSSIN, dar lăsând să se vadă clar celelalte două cuvinte: EFFIGIES și PICTOR. Pe scurt, el ar fi putut să înțeleagă că natura neobișnuită a acestui portret (subliniată de Poussin în scrisorile sale) rezida în faptul că... nu era un portret. Tot așa cum, de pildă, *Eseurile* lui Montaigne (cu care a fost pe bună dreptate comparat[18]) nu sunt o „autobiografie", ci un discurs despre „sine", tabloul lui Poussin – mărturia prieteniei sale față de Chantelou – nu este un portret, nici un autoportret, ci un discurs viu despre statutul reprezentării.

O sursă ulterioară, dar nu mai puțin elocventă, ar putea fi edificatoare, dat fiind că dezvăluie modul în care era privită la vremea aceea relația dintre „Umbră" și „Portret". Chantelou însuși, în *Jurnalul* său, relatează (la 19 august 1665) opinia lui Bernini, potrivit căreia:

„...seara, dacă așezăm o lumânare în spatele unei persoane în așa fel încât umbra ei să fie proiectată pe perete,

putem recunoaște după umbră cine este persoana, întrucât este adevărat că nimănui nu-i stă capul pe umeri în același fel cu al altcuiva, ceea ce este valabil și pentru restul: în plus, asemănarea în general cu persoana este primul lucru pe care trebuie să-l privească oricine face un portret, înainte de a se gândi la particularități."[19]

În acest pasaj este uimitor cât de aproape de mitul originar al umbrei purtate poate fi metoda executării unei „asemănări".[20] Umbra nu redă „particularul", ci „generalul persoanei". Umbra corespunde stadiului originar. Important este faptul că, în punerea în scenă a lui Poussin, atât numele (POVSSINI), cât și umbra lui apar proiectate pe pânza pe care încă nu era pictat nimic. Pânza se află acolo nu pentru că artistul ar picta ceva, ci mai curând ca un artificiu de compoziție. Tabloul lui Poussin nu este un scenariu de producție[21], ci de reprezentare. De aceea, în cazul de față, „umbra din pictură" nu are nimic de-a face cu actul picturii (ca în toate celelalte exemple analizate în acest capitol), ci cu statutul asemănării. Ea încheie un discurs despre mimesisul perfect, la apogeul unei tradiții care își are începuturile în Quattrocento.

Ar fi interesant să notăm în acest context cât de mică a fost influența experimentului inimitabil al lui Poussin asupra artiștilor din veacul următor. Când vădeau un oarecare interes, o făceau cu scopul de a-l reformula în cadrul reflecției asupra prezenței artistului în opera sa.

Autoportretul pictoriței Marie-Louise Elisabeth Vigée-Lebrun, datând din 1790 (il. 32), se leagă și de convenția umbrei mâinii creatoare. Tabloul este conceput de o atare manieră încât artista și umbra sunt prezentate împreună privirii spectatorului. Există totuși o contradicție profundă între poza doamnei Vigée-Lebrun (chipul ei zâmbitor este întors complet către spectator) și faptul că mâna ei pictează. „A poza" și „a picta" sunt două activități separate și ireconciliabile. Dar, cu vioiciunea spiritului tipică vremurilor ei, artista a reușit să escamoteze asperitățile acestei dihotomii, reușind printr-un



32. Marie-Louise Elisabeth Vigée-Lebrun, *Autoportret*, 1790, ulei pe pânză, 100 × 81 cm, Uffizi, Florența. Foto: Scala.

artificiu de compoziție să redea o dublă „poză": cea a chipului și cea a mâinii.

Sébastien Le Clerc, autorul unui ciclu alegoric consacrat în 1734 artelor și științelor[23], s-a confruntat cu dificultăți de același gen. Cu toate acestea, la el există un element suplimentar, dat fiind că, în opera sa, asemenea emblemei belloriene, personificarea Picturii este reprezentată în momentul inspirației divine (il. 33). Un *putto* atrage atenția Picturii asupra lumii paradigmelor, pe care ea, Pictura, ar trebui să o transpună pe pânză. Instrumentul care operează trecerea de la „idee" la „pictură" – mâna dreaptă – rămâne pe jumătate ascuns din cauza torsiunii trupului ei. Umbra este proiectată pe pânză, detaliu reluat fără îndoială de la Poussin. În cazul acesta, umbra preia rolul de „paradigmă a picturii", cu toate că natura hibridă a acestei soluții anunță o criză mai mult ca sigură.



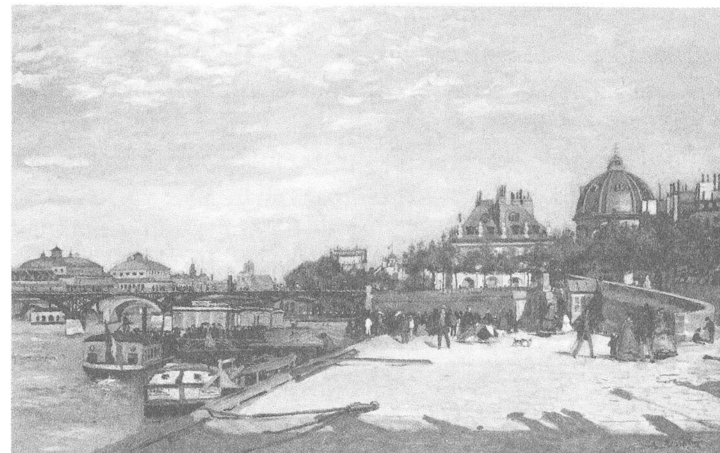
33. Sébastien Le Clerc II, *Pictură*, 1734, ulei pe pânză. Schloss Waldegg, Solothurn, Elveția. Foto: Schweizerisches Landesmuseum, Switzerland/Kantonale Denkmalpflege Solothurn/Jürg Stauffer/Historisches Museum Basel.

„O impresie... Pentru mine este mai presus de toate un peisaj ce dispare în depărtare, un melancolic colț de stradă, unde se proiectează umbra unui copac ascuns privirilor noastre."[24]

Acesta este modul în care își descrie visul „impresionist" Gaguère, un personaj secundar din *Opera* lui Émile Zola (1886). Avem fără îndoială de-a face cu o definiție poetică, în care descrierea conținutului imaginii (decorul „melancolic" și solitudinea copacului) este mai importantă decât orice informație privind stilul, factura ori tehnica picturală. Și totuși există un punct în care „conținutul" și „forma" converg, și acesta este motivul umbrei. Umbra copacului (care, așa cum suntem lăsați să înțelegem, sporește melancolia străzii) este proiectată de un obiect nereprezentat în imagine. Ea este o prelungire, o proiecție a unui lucru aflat „în afara cadrului", cu alte cuvinte, în lumea reală.

Concepția care face posibil acest artificiu a fost expusă în nenumărate rânduri, ca de pildă în citatul ce urmează, în care, pornind de la analiza unei picturi de Manet, autorul, Mallarmé, stabilește jaloanele valabile pentru un întreg curent artistic:

„Secretul se găsește într-o concepție cu totul nouă cu privire la modul de a tăia un tablou, ceea ce dă ramei întregul farmec al unei limite absolut imaginare... Așa este și tabloul, iar funcția ramei este aceea de a-l izola, cu toate că îmi dau seama că aceasta ar putea fi împotriva ideilor preconcepute. De pildă, ce nevoie este să reprezinți acest braț, această pălărie, acest mal de râu, dacă ele aparțin cuiva sau vreunui lucru din exteriorul tabloului? Tot ceea ce trebuie să faceți este să vă asigurați că spectatorul obișnuit să izoleze – într-o mulțime sau în natură – părțile care îi plac poate să le reconecteze la întreg, pentru a nu avea motiv să regrete lipsa, în opera de artă, a uneia dintre plăcerile sale obișnuite și, rămânând conștient că aceasta a devenit un tablou, să creadă pe jumătate că are viziunea unei scene adevărate."[25]



34. Pierre Auguste Renoir, *Le Pont des Arts*, c. 1867–1868, ulei pe pânză, 62 × 103 cm. Norton Simon Museum, Pasadena, California. Foto: The Norton Simon Foundation, Pasadena, California.

Umbra trunchiată despre care vorbește Gaguère ar rămâne neinteligibilă dacă n-ar fi privită în contextul acestei noi concepții despre limitele imaginii și funcțiile ei. Există totuși două motive pentru care umbra trunchiată este ceva mai mult decât produsul unei noi metode revoluționare de punere în pagină. Primul ar fi că, în tablou, ea nu este doar un „fragment", ci și un „mesager" al realității. Cel de-al doilea este mai complex și implică una dintre componentele esențiale ale umbrei: în natură, fiecare umbră corespunde unui moment precis al zilei. În consecință, în spațiul unui tablou, umbra stabilește unitatea dintre existență și devenire.

Putem urmări repercusiunile acestei „ficționalizări" a umbrei trunchiate cu ajutorul câtorva exemple. Vom începe cu lucrarea lui Renoir, *Le Pont des Arts*, din 1867–1868 (il. 34), dat fiind că precedă însăși nașterea termenului de „Impresionism" (1874), deși este caracteristică pentru sensibilitatea tinerilor pictori față de anumite aspecte ale peisajului citadin.

Renoir a ales una dintre priveliștile cele mai spectaculoase ale Parisului de pe vremea celui de-al Doilea Imperiu.[26] Cheiul Malaquais ocupă partea din dreapta a tabloului, iar la stânga se află Sena. În depărtare, dincolo de Pont des Arts, se zărește silueta cenușie a Catedralei Notre-Dame, ca un fel de punct final al acestei perspective. Se pot recunoaște cu ușurință și alte edificii: cele două clădiri ale Châtelet-ului pe stânga și Institut de France (cupola) pe dreapta. Pe cheiul scăldat de lumină se plimbă un mic grup, schițat în câteva tușe rapide, dar în rândurile sale se pot zări cu ușurință personaje aparținând diverselor straturi sociale. În viziunea pictorului, aceasta reprezintă lumea anonimă și amestecată a oricărui oraș modern. Privind dinspre Pont du Carrousel, Renoir a ținut să-l reprezinte și pe acesta figurându-i umbra la baza scenei. În felul acesta, a reușit să capteze pentru vecie momentul precis al după-amiezii în care a pictat această pânză, integrând, prin proiecție, un fragment al contextului genezei ei.

Baudelaire avea să se întrebe:

> „Ce este arta pură în concepția modernă? Este crearea unei magii sugestive, înglobând în același timp obiectul și subiectul, lumea exterioară artistului și artistul însuși."[27]

Putem (de fapt, trebuie) să ni-l imaginăm pe Renoir pe Pont du Carrousel, aplecat peste balustradă, privind mulțimea, sau așezat în fața șevaletului, captând imaginea tranzitorie, în mișcare. Fugitivul apare de două ori în acest tablou: în furnicarul de personaje de pe malul apei și în trecerea umbrelor pe pod. Siluetele proiectate la baza picturii sunt de-abia schițate. Ar fi un exercițiu de imaginație prea greu să stabilim dacă vreuna dintre ele îl reprezintă pe pictor sau dacă celelalte aparțin unor trecători care aruncă o privire distrată peste umărul său. Intenția lui Renoir a fost fără îndoială ca aceste umbre să fie ușor schițate pentru a putea da impresia (cuvântul este foarte potrivit) efemerului, a tranzitoriului. Procedând astfel, el plonjează adânc în estetica definită de Baudelaire cu câțiva ani înainte, în *Pictorul vieții moderne:*

> „Pentru hoinarul perfect, pentru observatorul pasionat, să-ți faci casă din mulțime, din unduitor, din mișcare, din trecător și infinit este o plăcere imensă. A nu fi la tine acasă, și a te simți cu toate acestea pretutindeni acasă; a vedea lumea, a fi în centrul lumii și să rămâi ascuns privirii lumii, iată câteva dintre cele mai mărunte plăceri ale acestor spirite independente, pătimașe, nepărtinitoare, pe care limba nu le poate defini decât stângaci. Observatorul este un *prinț* ce peste tot se bucură de incognito-ul său... E un *eu* ce nu-și poate potoli foamea de *non-eu,* și care, în fiece clipă, îl redă și îl exprimă în imagini mai vii decât viața, mereu nestatornică și trecătoare."[28]

Acest citat este valabil pentru un număr aproape infinit de picturi impresioniste, întrucât descrie atitudinea tipică a „pictorului modern" în fața realității și a imaginii. Cu toate acestea, este deosebit de relevant în cazul de față, pentru că în *Pont des Arts* Renoir – spre deosebire de contemporanii săi – propune o reprezentare prin proiectarea figurii tranzitorii și ocazionale a observatorului. Pe scurt, Renoir ar fi putut fără prea mare dificultate să decupeze imaginea în așa fel încât jumătatea inferioară să nu conțină nici un element care să marcheze intruziunea lumii exterioare în spațiul picturii. În acest caz, pictura nu s-ar fi schimbat prea mult. Ar fi conținut în continuare observațiile unui *flâneur*, ale unui pictor care, ținând seama întocmai de sfaturile lui Baudelaire, ar fi rămas complet „ascuns". Umbrele din prim-plan trădează, deși parțial, prezența lui și o tematizează pe cea a spectatorului, respectându-le în același timp anonimatul.

În cazul acesta, totuși, proiecția *eului* auctorial atinge proporții care depășesc limitele esteticii fondatoare a lui Baudelaire. Să ne oprim în cele ce urmează asupra unuia dintre aceste cazuri extreme. Nu este vorba de o pictură, ci de o fotografie, făcută de Claude Monet către sfârșitul vieții sale. Este o vedere luată de pe „podul japonez" al cunoscutului



35. Claude Monet, *Umbra lui Monet pe lacul cu nuferi*, c. 1920, fotografie, 4 × 5 cm. Colecția Philippe Piguet, Paris.

„lac cu nuferi“ ornamental de la Giverny (il. 35). În partea de jos a fotografiei, se poate vedea silueta lui Monet reflectată pe luciul apei. Știm foarte puțin în legătură cu geneza acestei imagini, însă toate studiile confirmă că este vorba despre un autoportret tardiv al pictorului. Faptul devine și mai semnificativ dacă ținem seama de numărul mic de autoportrete lăsate de Monet și de inexistența în opera sa a acestui gen mixt al autoportretului integrat.

Pentru a fi înțeleasă, această fotografie trebuie repusă în contextul esteticii târzii a autorului ei. Nu trebuie să uităm că după 1893 Monet a lucrat la reamenajarea grădinii sale de la Giverny, îndeosebi la săparea celebrului lac, și că în 1909 a expus la Durand-Ruel 48 de tablouri, intitulate *Nuferi: Serie de peisaje cu apă.*

Importanța acestei serii este dezvăluită într-o scrisoare redactată în preajma deschiderii expoziției:



36. Claude Monet, *Nuferi*, 1906, ulei pe pânză, 87,6 × 91,7 cm. Art Institute of Chicago, Colecția Mr & Mrs Martin A. Ryerson. Foto: © 1996 The Art Institute of Chicago, toate drepturile rezervate.

„Să știi că sunt absorbit de muncă. Peisajele cu apă și reflexii au devenit o obsesie. Este peste puterile mele de om bătrân și totuși vreau să ajung să exprim ceea ce simt. Am distrus unele... Am luat-o de la capăt... și sper că după atât de multe eforturi va ieși ceva...“[29]

Ar fi interesant să remarcăm că în această scrisoare Monet se referă la nuferi ca la „peisaje cu apă și reflexii“, în timp ce în titlul seriei a renunțat la ultimul cuvânt. Cred că aceasta se datorează unei strategii menite să nu dezvăluie în întregime – prin titlul expoziției – noua sa estetică (il. 36). Aceasta a fost într-adevăr fructul unei noi relații între observator și obiectul observației, pe de o parte, și între cadru și reprezentare, pe de altă parte. Aceste pânze nu sunt peisaje în adevăratul sens al cuvântului, dat fiind că nu au nici orizont, nici cer. Suprafața picturii se confundă cu suprafața apei, iar exteriorul (copac, cer...) nu este prezent în imagine decât în măsura în care este absorbit de efectul oglinzii. Observatorul, în ceea ce îl privește, nu se află *în fața* peisajului, ci *se apleacă* peste oglinda apei, transformată astfel în „pictură“.

Este izbitor faptul că, odată expoziția deschisă, critica – așa cum se va vedea în citatele de mai jos – a fost aproape

unanimă în recunoașterea faptului că acest demers a depășit Impresionismul, formulând o nouă estetică[30]:

„Nuferii sunt, așa cum indică el, chiar peisaje cu apă; dar acea apă conține cerul... Această oglindă conține cerul, norii, copacii, toată verdeața și tremurul frunzelor. Totul se reflectă în ea, se rezumă în ea, se dizolvă în ea."[31]

Sau:

„Nu mai există pictură aici: apa însăși, ceea ce se reflectă în ea și emoția în fața apei."[32]

Să revenim la fotografie (il. 35). Ea poate fi considerată drept punerea în scenă simbolică a unei confesiuni artistice. S-ar putea să descoperim în acest demers, lucru care s-a făcut deja, vestigii ale mitului lui Narcis[33], precum și o glosă finală despre varianta albertiană cu privire la raporturile între originile picturii și automimesis. Trebuie să ținem totuși seama de caracterul mai curând intuitiv decât deliberat al filozofiei lui Monet și, mai ales, de opțiunea lui esențială, menită mai curând să răstoarne decât să dezvolte mitul originilor: umbra lui este cea care plutește pe suprafața reflectantă a apei, și nu imaginea lui în oglindă.

Să ne amintim că, în prima formulare poetică a mitului lui Narcis, Ovidiu propunea o gradare a diferitelor modalități de reflectare, cea mai puțin clară – umbra – fiind ultima dintre ele, chiar înainte de dispariția „nimicului". Dacă, în această fotografie simbolică, Monet a ales să se reflecte sub forma unei umbre pe suprafața apei (care nu diferă de suprafața reprezentării, în general), nu cred că a dorit să sugereze că se iubea pe sine, ci voia să-și exprime devoțiunea față de lumea lui simbolică. Instrumentul modern al fotografiei i-a permis să exprime ceea ce era implicit prezent în ultimele sale tablouri: umbra privirii ca întemeietoare a picturii. Spre deosebire de tradiția mimetică occidentală, umbra lui Monet vestește primatul (modern) al *privirii* asupra *mâinii*. Și, spre deosebire de alte experimente moderne (mă gândesc în mod

special la Renoir, care apelase la umbră în interiorul imaginii, ca cifru al unei prezențe anonime), Monet își înscrie *propria* umbră pe suprafața reprezentării sub aspectul figurativ și paradoxal al unui dublu simbol: simbol al prezenței/simbol al evanescenței.

Acesta este motivul pentru care fotografia-confesiune, tot atât de succintă ca un haiku, poate fi considerată un moment de cotitură în istoria imaginarului autoreflexiv. Ea sugerează că paradigma narcisiacă a mimesisului occidental poate fi înlocuită cu elogiul oriental al evanescenței umbrei.[34] De altfel, aceasta este și ceea ce Monet ne sugera în mod implicit, când a ales locul în care să se plaseze pentru a crea ultimul și neortodoxul său autoportret: podul japonez. Acesta este punctul din care Monet contemplă oglinda apei, pentru a urmări – ca să-l cităm pe unul dintre cei mai apropiați prieteni ai săi – „visul său de formă și de culoare aproape până la anihilarea propriei sale individualități în eterna nirvana a lucrurilor pe cât de schimbătoare, pe atât de imuabile"[35].

OBSERVAȚII PRELIMINARE CU PRIVIRE LA UMBRĂ ȘI LA REPRODUCTIBILITATEA EI ÎN EPOCA FOTOGRAFIEI

Faptul că autoportretul fotografic al lui Monet nu este datat poate fi o simplă coincidență sau o cerință de ordin simbolic, dat fiind că silueta artistului pe suprafața apei este mai presus de orice o manifestare a prezenței mute și atemporale a celui care „plonjează" într-o imagine pentru a se pierde în ea. Totuși fotografia este „databilă", în primul rând pentru că este produsul unei tehnici de reprezentare „moderne" și în al doilea rând pentru că ilustrează o fază din itinerarul artistic al lui Monet care debutează cu primele încercări legate de *Nuferi* (cam pe la 1904–1905) și se încheie cu moartea artistului în 1926. Fotografia-confesiune (il. 35)

este imaginea *Weltanschauung*-ului lui Monet între aceste două date.

Este puțin probabil ca Monet să fi avut ideea (sau îndrăzneala) de a crea o pictură care să conțină coordonatele autoreflexive ale acestei fotografii.

Procedeul pus în aplicare de către pictor (o proiecție auctorială cu ajutorul umbrei purtate) a fost preluat de fotografii contemporani și privit ca unul dintre cele mai importante experimente ale acestei noi tehnici de reprezentare.

Nu intră nici în intenția, nici în limitele acestei cărți să redeschidă dezbaterea cu privire la dialogul fără sfârșit între fotografie și pictură, care a marcat de o manieră fundamentală arta secolului al XIX-lea și cea a secolului XX.[36] Cu toate acestea, simt că trebuie să ne oprim, chiar dacă pentru puțin timp, spre a analiza modurile în care s-au manifestat în arta fotografică captările atotcuprinzătoare de imagine.

Prima fotografie cunoscută care cuprinde umbra unui trepied datează din 1908 (Lewis Hine, *Newsboy, Indianapolis*). Aceasta reprezintă un început timid, ce interpretează, modernizându-le, experimentările picturale clasice în materie de reflexie autodefinitorie.[37] Nu va trece mult timp și proiecțiile umbrei vor fi supuse unor experimentări mai îndrăznețe. Cea mai importantă este probabil cea propusă de Alfred Stieglitz în *Umbre pe lac*, în 1916 (il. 37). Ne vom opri asupra ei întrucât nu numai că este contemporană cu imaginea-confesiune a lui Monet (il. 35), dar, mai mult decât atât, scopul ei este izbitor de asemănător cu al acesteia. Avem de a face totuși cu o pură coincidență tematică: umbrele sunt proiectate pe suprafața apei, iar noua tehnică a imaginii captează instantaneitatea lor. La Monet, ca și la Stieglitz, apa își schimbă statutul, suprafața reflectantă devenind loc de proiecție. Diferențele sunt, cu toate acestea, evidente. Umbra lui Monet este o prezență „discretă“ la baza imaginii, în timp ce umbrele lui Stieglitz o ocupă aproape în întregime. Umbra lui Monet reproduce doar capul pictorului și pălăria lui caracteristică, în timp ce Stieglitz are două umbre, ambele



37. Alfred Stieglitz, *Umbre pe lac — Stieglitz și Walkowitz*, 1916, fotografie realizată cu emulsie de argint, 11,3 × 8,9 cm. Foto: National Gallery of Art, Washington, DC, Colecția Alfred Stieglitz.

lipsite de trăsături distinctive. Spre deosebire de umbra lui Monet, umbrele lui Stieglitz sunt în mișcare, ceea ce sugerează existența unui „efect al oglinzii“ și a unui dialog dinamic între personajele exotopice și dublura lor endotopică. În sfârșit, în timp ce Stieglitz s-a lăsat fascinat de „textura“ suprafeței

acvatice, de calitățile acesteia de fond abstract din care răsar două umbre ca niște figuri gigantice, privirea bărbatului cu pălărie din lucrarea lui Monet instaurează o imagine ce are încă structura specifică a unui „tablou“. Dacă, în ultimă analiză, fotografia a fost pentru Monet o *alegorie a picturii,* pentru Stieglitz, fotografia intitulată *Umbre pe lac* a fost o *alegorie a fotografiei.*

Cel mai bun mijloc de a evalua acest experiment este să reflectăm la istoria genezei lui. Grație scrierilor lui Stieglitz[38], știm precis că în original siluetele celor doi bărbați erau cu capul în jos. Odată imaginea fixată pe peliculă, fotograful a decis să o rotească cu 180° și a dat instrucțiuni precise ca fotografia să fie întotdeauna expusă în această poziție. Prin răsturnare, Stieglitz a obținut două efecte complementare. Primul a fost o concretizare, pentru că prin răsturnare Stieglitz a redat caracterul figurativ jocului aproape abstract de pete. Procedeul reamintește o inversiune ciudată făcută de către Kandinsky, într-o seară, cu câțiva ani în urmă, când a inventat „arta abstractă, după ce văzuse răsturnat unul din tablourile sale figurative“[39]. Cel de-al doilea efect obținut de Stieglitz privește interacțiunea între stadiul umbrei și stadiul oglinzii. Cele două siluete par să ocupe locul ocupat astăzi de spectator. În consecință, ele au preluat rolul de judecători circumspecți, un rol pe care nu-l avuseseră anterior. Pe scurt, funcția lor a devenit analoagă celei a lui Monet din fotografia-autoportret.

Însă nici Monet, nici Stieglitz nu au putut (și probabil nu au vrut) să dea proiecțiilor lor asemănarea cerută de definiția tradițională a portretului (și a autoportretului). Asemănarea este, desigur, un criteriu verificabil doar prin reflexia în oglindă, și nu prin umbra purtată. Monet și Stieglitz au transformat reflexia în oglindă într-o siluetă, estompând astfel granițele dintre suprafața reflectantă și ecranul de proiecție. Demersul este reprezentativ pentru noua situație în care se afla mimesisul occidental după inventarea fotografiei.[40]

În timpul primei jumătăți a secolului al XIX-lea, această nouă metodă de fixare a impresiei luminoase se numea „oglindă portabilă“[41]. Doar mai târziu – pe vremea când Monet și Stieglitz își făceau cunoscute experimentele – pragmatismul american a reușit să confere imaginii fotografice, pe lângă valoarea ei mimetică (de *icoană*), o valoare de *indice,* de semn al conexiunii fizice. Indicele are caracteristicile cumulate ale umbrei și fotografiei, în măsura în care

> „face trimitere la obiectul său nu atât pentru că ar fi similar sau analog cu el sau că ar fi asociat cu caracteristicile generale pe care acest obiect se întâmplă să le aibă, ci pentru că se află în conexiune dinamică (și spațială) atât cu obiectul individual, cât și cu sensul sau memoria persoanei pentru care servește drept semn al celuilalt.“[42]

Calitatea de indice a umbrei fusese recunoscută mai demult, dar, bineînțeles, în alți termeni. Pliniu o vedea ca o amprentă-urmă a persoanei, iar în secolul al XVII-lea i se recunoștea capacitatea de a reda „generalul“, și nu „asemănarea particulară“ a persoanei.

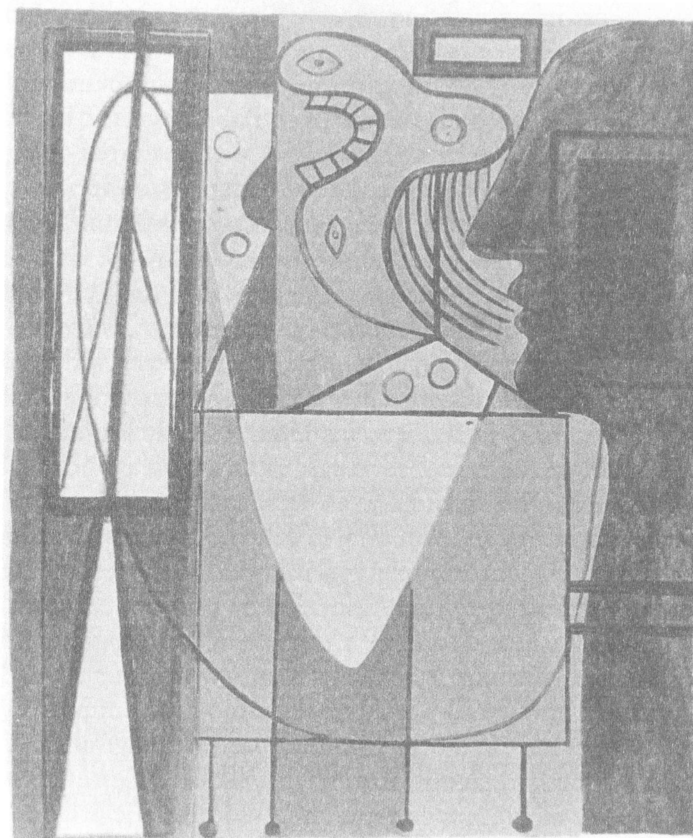
Pentru a căpăta, în afară de statutul ei de indice, o valoare de asemănare iconică, autoproiecția fotografică trebuie să renunțe la mimesisul umbrei ca să revină la cel al oglinzii, sau – dar acesta este un caz-limită – trebuie să caute asemănarea în acest indice. Faptul nu este posibil decât cu o singură condiție (vitală, din cauza implicațiilor teoretice și istorice): pentru a se apropia de „asemănare“, reprezentarea umbrei trebuie să dobândească forma simbolică a profilului. Acesta este de fapt unicul mesaj pe care mitul cu privire la originile artei înțelegea să-l transmită, afirmând că mimesisul *și* indicele (asemănarea *și* conexiunea fizică) nu puteau coexista decât în profilul umbrei conturate.

Dar există oare posibilitatea realizării autoportretului unei umbre? Soluția lui Vasari (il. 6), așa cum am văzut, era plină de contradicții. Problema majoră în legătură cu automimesisul indicativ este că profilul este întotdeauna profilul



38. André Kertész, *Autoportret,* 1927, fotografie realizată cu emulsie de argint, 20 × 19,8 cm. Paul Getty Museum, Los Angeles, © Estate of André Kertész.

celuilalt. Reprezentarea lui nu poate fi decât rezultatul unei interacțiuni. Într-adevăr, abordând istoria autoportretului fotografic[43], constatăm că în anii '20 și '30 cercetarea a urmat exact această direcție. Autoportretul lui André Kertész din 1927 (il. 38) ocupă un loc special. Există doar două modalități de producere a unei astfel de (auto-)reprezentări: fie prin utilizarea extrem de complicată a mai multor oglinzi (și anume, prin combinarea imperceptibilă a stadiului umbrei cu cel al oglinzii), fie printr-o schiză (adică o dedublare reală sau metaforică între creator și model).



39. Pablo Picasso, *Siluetă cu tânără ghemuită,* datată 6 iulie 1940, ulei pe pânză,162 × 130 cm. Colecție particulară. Foto:© Succession Picasso/DACS 1997.

În aceeași perioadă, în ciuda complexității ei, forma simbolică a umbrei profilului a devenit o formă de autoreprezentare. După câteva tatonări inițiale (ale lui Edvard Munch, de pildă), a reușit să se impună brusc. Cel căruia i se datorează acest fapt nu a fost altul decât Pablo Picasso.

În pictura sa intitulată *Siluetă cu tânără ghemuită* (il. 39), pictorul apare sub forma unei umbre negre, care ocupă

întreaga secțiune dreaptă a imaginii. Nu există nici un dubiu că profilul îi aparține lui Picasso, după cum o dovedește „asemănarea specifică". Mai puțin clar este rolul lui în ansamblul imaginii. Pe această pânză nu se găsesc, așa cum există în fotografia lui Kertész, indicii directe cu privire la realizarea unui scenariu de producție și, fapt și mai important, profilul lui Picasso nu este focalizat în centrul imaginii. Dimpotrivă, el apare mai mult ca o inserție, o proiecție laterală într-un spațiu populat cu figuri concepute la o scară cu totul diferită. Această disproporție între profil și figuri este rezultatul direct al contrastului generat de silueta neagră, filiformă din partea stângă a picturii. Între aceste două extreme se stabilește o autentică legătură fizică. Unul din brațele personajului din stânga depășește cadrul care închide partea superioară a trupului său, întinzându-se ca un meandru peste spațiul imaginii, pentru a se confunda, în cele din urmă, la cealaltă extremitate, cu conturul schițat al umbrei. Dacă acest tablou conține indicii cu privire la scenariul de producție, acestea sunt inversate în raport cu cele dezvăluite de fotografia lui Kertész: nu „Picasso" este cel care, sub forma unei umbre, creează imaginile cu care este populat tabloul, ci, dimpotrivă, el este cel creat, sub forma unei umbre, de imaginile sale. O a doua interpretare devine astfel posibilă. Ea este într-o oarecare măsură legată de experimentul fotografic prin modul în care își dezvăluie componentele teoretice. Cadrul care înconjoară silueta din stânga este al unei oglinzi, iar figura reflectată în ea – redusă la statutul de diagramă – este Picasso însuși, lucrând. Mâna lui, care „iese" din oglindă, creează pictura din centru (în cazul de față, *Tânăra ghemuită*) precum și cea de-a doua asemănare a pictorului, cea care arată ca o umbră conturată. Picasso a stabilit astfel fără îndoială mai multe legături cu tradiția autoreflectării. Prima avusese repercusiuni asupra unor experimente mai recente cu autoportretul în profil (il. 38). Ea proclama, cu alte cuvinte și în cadrul picturii autoreflectante, alteritatea umbrei (și a profilului) în opoziție cu identitatea reflexiei în oglindă. O

a doua legătură privește transformarea uneia în cealaltă, întrucât ceea ce propune efectiv Picasso prin motivul mâinii filiforme care „iese" din oglindă pentru a „capta" umbra este transformarea identității în alteritate, transformare ce se produce chiar sub ochii spectatorului. Urmărind itinerarul liniei-mână, nu vom ști niciodată unde se sfârșește reflexia și unde începe umbra. Nu vom ști niciodată dacă, odată trecută de cadrul oglinzii, această mână-linie nu a devenit deja *umbră;* nu vom ști, în sfârșit, dacă marea pată neagră care ocupă colțul din dreapta al pânzei nu este umbra proiectată prin scurtcircuitarea reprezentării chiar de către personajul din oglindă, sau dacă este o emanație a mâinii creatoare.

Scenariul lui Picasso este diametral opus scenariului autoproiecției care ne este mai familiar. Tabloul său ar putea într-adevăr să fie considerat drept o încercare de redefinire a întregii tradiții referitoare la umbra mâinii, care, în estetica clasică (il. 24, 25, 26), desemna urma lăsată de autor pe opera sa, în timp ce în acest caz simbolizează ștergerea definitivă a granițelor dintre pictor și pictură.

Umbra autorului se naște din creațiile sale și se confruntă cu ele. La Picasso, întregul tablou este într-adevăr construit în jurul ideii inserției creatorului lor în lumea formelor încadrate. În centru, sub forma unei imagini inserate, recunoaștem una dintre lucrările pictate de el în același an. Aceasta e plasată la înălțimea ochiului umbrei și se află în dialog cu ea. Și de această dată există o diferență de scară între „umbră" și „pictură", ceea ce nu împiedică estomparea granițelor dintre ele și confundarea formelor lor. În acest tablou mai sunt dispersate și alte cadre. Acestea se suprapun și se intersectează, generând un efect complex, rezultatul radical reformulat al unei reprezentări clasice tipice. Pe scurt, este ca și cum *Autoportretul* lui Poussin din 1650 (il. 31) ar fi fost supus unei redefiniri care ar fi tulburat echilibrul și ar fi amestecat componentele sale. Dintre toate răsturnările produse de reformularea modernă a acestei teme clasice, cel mai important pentru noi este rolul conferit umbrei. Poussin o concepuse ca metaforă a persoanei (de aceea și numele făcea parte integrantă

din structură), iar pentru Picasso era, mai presus de orice, punctul de contact între creator și creația sa. Această evoluție este o consecință radicală a răsturnării estetice operate de tehnica fotografică.

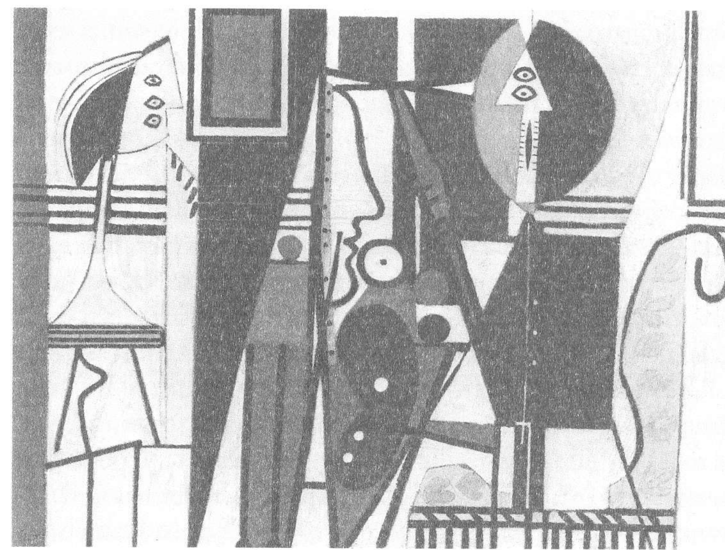
Am văzut mai sus că proiecția auctorială prin intermediul umbrei purtate făcea parte integrantă din esența discursului autoreflectant în fotografie (il. 38). Dacă au integrat-o în experimentele lor, Picasso și ceilalți „cubiști“ au făcut acest lucru ca o reacție directă la rivalitatea mimetică provocată de reprezentările fotografice. Descoperirea și folosirea profilului pentru definirea formelor se îndreaptă într-adevăr în această direcție. Să ne reamintim că Picasso considera cubismul un produs al unei construcții formale ce pornea de la mai multe puncte de vedere, de la o „imitare a formei materiale a obiectelor, văzute din față, din profil, de sus“[44]. În acest context, vederea din profil devine unul dintre „aspectele“ realului care, prin sinteză, facilitează demontarea reprezentării clasice. De un interes și mai mare pentru noi este faptul că în interiorul „iconicității elastice“[45] a cubismului Picasso stabilește o echivalență de principiu între umbră și profil, fapt ce apare deosebit de limpede într-o serie întreagă de lucrări din diverse perioade.[46] Este suficient să ne apropiem de una dintre ele pentru a constata implicațiile acestui demers.

Tânăra tristă din 1939 este rezultatul a trei puncte de vedere diferite (il. 40). Scaunul pe care este așezată este văzut de sus, ovalul feței este văzut din față, iar nasul și celelalte elemente de fizionomie sunt văzute din profil. Acestea din urmă (umbrite) sunt răsfrânte peste vederea frontală (luminată) pentru a da impresia că fața și-a proiectat umbra asupra ei înseși. Procedeul nu are precedent în întreaga istorie a picturii figurative occidentale. Picasso pune capăt vechii tradiții conform căreia umbra este complementul indispensabil al „întrupării“. Pentru el, umbra nu era doar un mod de a „face“ corpuri solide, ci și un mod de a le „des-face“.

Putem vedea cum, începând cu sfârșitul anilor '20, Picasso va impune acest concept reflecției metapicturale. Cel mai interesant exemplu în acest sens este *Pictorul și modelul* (il. 41).[47]



40. Pablo Picasso, *Tânără tristă*, datată 10 iunie 1939, ulei pe pânză, 92 × 60 cm. Colecție particulară. Foto: © Succession Picasso/DACS 1997.



41. Pablo Picasso, *Pictorul și modelul*, 1928, ulei pe pânză, 130 × 163 cm, Museum of Modern Art, New York, Colecția Sidney and Harriet Janis. Foto: © Succession Picasso/DACS 1997.

Cromatismul pânzei este complet purificat și dominat de relația dintre alb și negru. Se pare că pictorul a fost inspirat de un joc deconcertant ce amintește de negativul fotografic. Artistul poate fi văzut șezând în fața șevaletului. El își arată profilul alb cu ochii văzuți din față. Culorile închise se coagulează, formând zone geometrice de un negru profund. O parte a capului și a trupului, și în special paleta, proiectată pe pânza la care lucrează, sunt de asemenea negre. Limitele din partea stângă a acestei pânze sunt destul de clar definite, însă cele din dreapta sunt ambigue. Este greu să stabilim cu precizie unde începe pânza și unde începe persoana artistului. Ne este deopotrivă de dificil să decidem dacă nu cumva, printr-un joc de anamorfoză, acesta nu a fost absorbit de pânza sa. Este sigur însă că se află acolo. În mod paradoxal, pânza nu arată imaginea modelului, ci un profil care dublează marginea stângă, ca și cum ar fi introdus printr-un ciudat efect al proiecției. Aceasta este însă o impresie superficială, întrucât conturul este în mod evident o schiță executată chiar sub ochii noștri. În același timp, lucru foarte important, este forma cea mai organică, cea mai mimetică a universului geometrizat.

În ceea ce privește „asemănarea“, vom recunoaște fără nici o greutate profilul cu care Picasso și-a semnat mai multe din pânzele sale. Cu toate că este ca un negativ al celui analizat mai sus (il. 39), originea sa nu diferă prea mult, întrucât, în ultimă instanță, toate aceste tablouri sunt variațiuni radicale ale anticei teme „toți pictorii se pictează pe ei înșiși“.

Relația între model și pictor a fost, după cum se știe, una dintre obsesiile lui Picasso. În tabloul său intitulat *Pictorul și modelul* (il. 41), modelul a fost îndepărtat de pe pânză pentru a fi înlocuit cu autoproiecția autorului. În anii '50 avea să reapară în câteva lucrări, dintre care două sunt deosebit de semnificative: pânzele pe care Picasso le-a pictat în aceeași zi (29 decembrie 1953) la Vallauris. În catalogul lui Christian Zervos, acestea sunt intitulate *Umbra de pe*

femeie (il. 42) și *Umbra* (il. 43).[48] Concizia acestor titluri indică două momente diferite în narațiunea metapicturală. În primul tablou (il. 42), avem de a face cu un caz de voyeurism, similar celor reprezentate de artiști ai secolului al XIX-lea precum Degas, unul din maeștrii preferați ai lui Picasso. Cea de-a doua lucrare arată cum se transformă scenografia voyeuristă prin contemplarea unui tablou. Să analizăm această trecere.

În *Umbra de pe femeie* (il. 42), un spectru pare să părăsească spațiul spectatorului pentru a pătrunde în imagine. Spectrul formează o verticală mare, amenințătoare, ce se suprapune pe un corp culcat. Prin ochii invizibili ai acestui spectru, spectatorul violează intimitatea somnului, transformă interiorul încăperii într-un scenariu deosebit de sexualizat. O incandescență subită, o schimbare în statutul cromatic al formei umane se produce în locul în care umbra atinge nudul. Ar fi interesant să reținem că nu privirea intrusului este cea care face să roșească trupul femeii, ci suprapunerea umbrei (verticală și masculină) pe trup (orizontal și feminin). În mod paradoxal, sânii, abdomenul și pubisul sunt cele luminate. Tabloul prezintă astfel tradiției picturale occidentale o nouă concepție a „nudului“ ca gen pictural. Picasso scoate în relief în această pânză, ce constituie actul I al unei narațiuni în două părți, faptul că „nudul“ (așa cum este definit de tradiția occidentală) constituie produsul unei proiecții, al unei acțiuni voyeuriste radicale și violente.

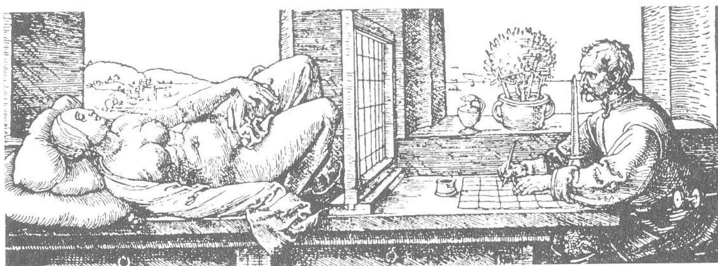
În demersul lui Picasso, s-au combinat de fapt mai multe tradiții. Două dintre ele se suprapun perfect: cea care consideră umbra drept semnul pictorului și cea care descoperă în umbră întruchiparea spectatorului. În realitate, cele două situații corespund și nu fac decât să reia, la un nivel superior de simbolizare, starea de început și de căutări a picturii occidentale moderne. Este suficient să examinăm gravura didactică a lui Dürer, realizată de acesta în anul 1538 pentru manualul său de pictură, pentru a ne da seama că mijlocul



42. Pablo Picasso, *Umbra de pe femeie,* datat 29 decembrie 1953, ulei pe pânză, 130,8 × 97,8 cm. Art Gallery of Ontario, Toronto, donație Sam și Ayala Zacks.
Foto: © Succesiunea Picasso / DACS 1997.



43. Pablo Picasso, *Umbra,* datată 29 decembrie 1953, ulei și cărbune pe pânză, 129,5 × 96,5 cm.
Musée Picasso Paris.
Foto: © Succesiunea Picasso / DACS 1997.



44. Albrecht Dürer, *Desenatorul,* gravură pentru cea de-a treia ediție revizuită a lucrării sale *Underweysung der Messung...*, 7,5 × 21,5 cm, Nürnberg, 1538.
Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.

reprezentării în perspectivă nu era de fapt decât un instrument voyeurist deosebit de rafinat (il. 44). Trebuie să luăm totuși în considerare două lucruri importante. Întâi, faptul că la Dürer, dacă nu chiar în întreaga doctrină a reprezentării, ochiul devenise un organ fetișizat grație calităților sale de creator de proiecții. El transmite comenzile mâinii direct, fără să mai treacă prin restul trupului. În al doilea rând, estetica clasică permitea, mai presus de orice, ca obiectul observat să fie proiectat pe o suprafață de reprezentare. Pe scurt, la Dürer, femeia goală și adormită (deci pasivă) este cea care va ieși, în racursi și în perspectivă, din spațiul ei și va traversa volumul care o separă de artist, pentru a se proiecta pe foaia de hârtie întinsă în fața pictorului.

În ceea ce îl privește, Picasso inversează încă o dată situația clasică. Recurgând la umbră, a reușit să producă o proiecție inversă față de cea ilustrată de Dürer. În mod normal, voyeurul este cel care transcende limitele unui cadru invizibil. Această transgresie nu privește doar ochiul fetișizat, ci întregul trup. Tot tabloul (il. 42) este construit pe baza unui efect pe care fotografii îl numesc „dublă expunere". Acesta se manifestă prin incandescența corpului femeii, ca și cum umbra – ca în vechiul mit al umbrei – ar fi posedat virtutea magică a *întrupării*, capacitatea de zămislire metaforică,

un act în care artistul este Dumnezeu, iar modelul preaumila sa slujitoare. Aproape că nici nu mai are rost să mai spunem că, în discursul lui Picasso, investirea umbrei cu puteri magice privește exclusiv problematica reprezentării[49] și, în consecință, orice conotații colaterale sunt pur metaforice.

Cel de-al doilea tablou din această miniserie (il. 43) clarifică situația. Cu toate acestea, nu poate fi înțeles decât în contextul primei lucrări (il. 42). Titlul său, *Umbra de pe femeie,* ilustrează tema dorinței ca infrastructură a reprezentării. „Nudul" este o „femeie dezbrăcată" (cum am fi putut bănui din titlu). În contextul unei reprezentări bazate pe dorință, ceea ce și este reprezentarea occidentală (cel puțin pe vremea lui Dürer), această „femeie dezbrăcată", dormind liniștită, ar fi putut să fie un model pentru o viitoare pictură. Pânza aceasta este acum prezentă pe șevalet, în cel de-al doilea tablou din serie (il. 43). Acesta reprezintă continuarea imediată a scenei voyeuriste din actul I și, ca atare, rezultatul transpunerii dorinței într-o formă încadrată. Dacă roșul se afla în centrul primei compoziții, cea de-a doua reprezintă o perioadă de „răcire" radicală, culoarea dominantă fiind albastrul. Atitudinea umbrei voyeuriste, pe suprafața identică din ambele scene, a fost supusă unor modificări radicale: are dimensiuni mai mici, este mai puțin amenințătoare, iar corpul ei nu mai are nici un fel de contact cu cel al „nudului".

Dacă titlul primului tablou este *Umbra de pe femeie,* adevăratul titlu al celui de-al doilea ar fi trebuit să fie *Umbra de pe tablou.*

NOTE

1 Vezi, mai recent: G. Kraut, *Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei,* Worms, 1986, pp. 80–96.

2 K. Gross, „Lob der Hand im klassischen und christlichen Altertum", *Gymnasium,* LXXXIII (1976), pp. 423–440; M. Warnke, „Der Kopf in der Hand", în W. Hofmann (ed.), *Zauber der Medusa. Europäische*

Manierismen, Löcker, Wien, 1987, pp. 55–61, și, în special, în ceea ce privește motivul umbrei mâinii, Oskar Bätschmann și Pascal Griener, „Holbein–Apelles. Wettbewerb und Definition des Künstlers", *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* LVII (1994), pp. 626–650.

3 Pentru detalii vezi A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique,* P.U.F., Paris, 1959, pp. 102–105; M. Kemp, „Ogni dipintore dipinge sé: A Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory", în C.H. Cough (ed.), *Cultural Aspects of the Italian Renaissance: Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller,* Columbia University Press, New York, 1976, pp. 311–323; F. Zöllner, „« Ogni Pittore Dipinge Sé ». Leonardo da Vinci and « Automimesis »", în M. Winner (ed.), *Der Künstler über sich selbst. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989,* VCH, Weinheim, 1992, pp. 137–160.

4 Afirmația lui Boileau se inspiră în mod vizibil din aserțiunea lui Augustin (*De Civitate Dei,* XI, XXIII, 71) potrivit căreia „ca un tablou care conține negru, lumea poate fi frumoasă în ciuda existenței păcatului" (*sicut pictura cum colore nigro loco suo posito, ita universitas rerum, si quis possit intueri, etiam cum peccatoribus pulchra est, quamvis per se ipsos consideratos sua deformitas turpet*). Ar fi interesant să reținem modul în care traducerea în termeni estetici a acestei aserțiuni morale efectuate de Boileau va fi reluată, la rândul ei, și readusă la rădăcinile ei morale și ontologice de către Leibniz, care va face din aceasta un adevărat principiu al teodiceei sale. Vezi scrisoarea lui către Friedrich von Braunschweig-Lüneburg, datată octombrie 1671, în G.W. Leibniz, *Sämtliche Schriften und Briefen herausgegeben von der Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin,* seria a II-a, Darmstadt, 1926, vol. I, p. 162, în care afirmă că „das Bild durch schattierung lieblicher (wird)", idee pe care o va dezvolta în *Confessio philosophi,* 1673, Otto Saame (ed.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1967, pp. 36–37 (*per harmoniam rerum universalem, picturam umbris, consonantiam dissonantiis distinguentem*). În privința destinului filozofic al acestui adagiu, vezi pasajul din Hegel citat mai sus (Introducere, nota 2).

5 Sursa de inspirație a comentariilor mele este J. Roudaut, *Une ombre au tableau,* Ubacs, Chavagne, 1988, pp. 220 și urm.

6 Vezi articolul recent al lui O. Bätschmann, „Giovan Pietro Belloris Bildbeschreibungen", în G. Boehm și H. Pfotenhauer (ed.), *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart,* Wilhelm Fink, München, 1995, pp. 179–300 (aici p. 293).

7 Detalii în E. Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* [1924], Gallimard, Paris, 1983, pp. 128–135.

8 G. P. Bellori, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților moderni,* traducere și note de Oana Busuioceanu, prefață de Viorica Guy Marica, Meridiane, București, 1975, vol. I, p. 55.

9 *Ibidem,* pp. 63–64.

10 M. Wiener, „« ...una certa idea ». Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung", în *Der Künstler über sich selbst,* pp. 511–551 (aici pp. 538–539).

11 Îi rămân recunoscător lui S. Waldmann pentru comentariile sale cu privire la emblema și autoportretul lui Carducho, în *Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des Siglo de Oro,* Vervuert, Frankfurt am Main, 1995, pp. 155–157.

12 *Correspondance de Nicolas Poussin publiée d'après les originaux par Ch. Jouanny,* Paris, F. De Nobele, 1968, V, p. 147.

13 *Ibidem,* 2 august 1648.

14 *Ibidem,* V, p. 172.

15 *Ibidem,* V, p. 181.

16 G. P. Bellori, *op. cit.*, vol. II, p. 208.

17 Vezi în special Bätschmann, *Nicolas Poussin,* pp. 47–49 și L. Marin, „Variations sur un portrait absent: les autoportraits de Poussin, 1649–1650", *Corps écrit,* V (1983), pp. 87–106, și Stefan Germer, „L'Ombre du peintre: Poussin vu par ses biographes", în M. Waschek (ed.), *Les „Vies" d'artistes. Actes du colloque international organisé par le Service culturel du Musée du Louvre les 1er et 2 octobre 1993,* Musée du Louvre, Paris, 1996, pp. 105–124.

18 Bätschmann, *op. cit.*, pp. 49–52; E. Cropper, „Painting and Possession: Poussin's Portrait for Chantelou and the Essays of Montaigne", în Winner, *Der Künstler über sich selbst*, pp. 485–510.

19 P. F. Chantelou, *Journal du Voyage du Cavalier Bernini en France,* Paris, 1930, p. 124 (19 august 1665).

20 Pentru concepția lui Poussin despre umbră, vezi Bätschmann, *Nicolas Poussin, passim*.

21 Pentru informații despre scenariul de producție în secolul al XVII-lea, vezi V. I. Stoichiță, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*, Paris, 1993 (vezi și *Instaurarea tabloului. Metapictura în zorii Timpurilor Moderne*, traducere de Andrei Niculescu, Meridiane, București, 1999 – *n.ed*).

22 Nu am avut posibilitatea să țin seama de intervenția interesantă a lui M. D. Sherif, *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Le Brun and the Cultural Politics of Art,* University of Chicago Press, Chicago, 1996, pp. 230–235, apărută după încheierea textului meu.

23 Detalii în B. Schubiger, „Allegorien der Künste und Wissenschaften. Ein Zyklus des französischen Malers Sébastien II Le Clerc (1676–1763) aus dem Jahre 1734 im Schloss Waldegg bei

Solothurn“, *Zeitschrift für Schweitzerische Archäologie und Kunstgeschichte,* LI (1994), pp. 77–92.
24 E. Zola, *L'Oeuvre,* vol. XIV, în seria *Les Rougon Macquart,* Paris, 1991, p. 84.
25 S. Mallarmé, „The Impressionists and Édouard Manet“, *The Art Monthly Review* [Londra] (30 septembrie 1876). Am redactat traducerea franceză a lui Verdier, care a apărut în D. Riout (ed.), *Les Ecrivains devant l'Impressionisme,* Macula, Paris, 1989, pp. 88–109 (aici p. 97).
26 Vezi R. L. Herbert, *Les Plaisirs et les jours. L'Impressionnisme,* Flammarion, Paris, 1991, p. 6.
27 Charles Baudelaire, „Arta filozofică“, în *Pictorul vieții moderne și alte curiozități,* antologie, traducere, prefață și note de Radu Toma, Meridiane, București, 1992, p. 334.
28 C. Baudelaire, „Pictorul vieții moderne“, în *Pictorul vieții moderne și alte curiozități,* ed. cit., p. 387. Ar trebui consultate, de asemenea, studiile lui Walter Benjamin despre Baudelaire și Parisul veacului al XIX-lea.
29 Monet, Scrisoarea nr. 1854, datată 11 august 1908, în D. Wildenstein, *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné,* IV [1899–1926], La Bibliothèque des Arts, Lausanne și Paris, 1985, p. 374.
30 Vezi și textele culese și comentate de S. Z. Levine, *Monet and His Critics,* Garland Publ., New York/London, 1976.
31 E. Sarradin, în *Journal des Débats* (12 mai 1909), citat de S. Z. Levine, *Monet, Narcissus, and Self-Reflection: The Modernist Myth of the Self,* University of Chicago Press, Chicago, 1994, p. 217.
32 Ghéon, *Nouvelle Revue Française,* I (1 iulie 1909), p. 533, citat de S. Z. Levine, *Monet and His Critics,* p. 314.
33 Vezi S. Z. Levine, *Monet, Narcissus, and Self-Reflection.*
34 În acest context, vezi T. Junichiro, *Éloge de l'ombre* [1933], traducere în limba franceză de R. Sieffert, Publications Orientalistes de France, Paris, 1977. S-a scris foarte puțin despre reprezentarea umbrei în pictura orientală. Am avut totuși posibilitatea să consult textul nepublicat al unei conferințe de H. Brinker: *Spuren der Wirklichkeit. Vom Schatten in Ostasiens Malerei und Graphik,* pe care autorul a avut amabilitatea să mi-l împrumute și care s-a dovedit extrem de util.
35 Geffroy, în Levine, *Monet and His Critics,* p. 380.
36 A. Scharf, *Art and Photography,* Penguin, London, 1968.
37 Pentru exemple, vezi V. I. Stoichiță, *Instaurarea tabloului.*
38 S. Greenough și J. Hamilton, *Alfred Stieglitz. Photographs and Writings,* National Gallery of Art, Washington, D.C., 1983, V, 45.
39 W. Kandinsky, *Rückblicke,* Sturm-Verlag, Berlin, 1913.

40 W. Benjamin, „Kleine Geschichte der Fotografie“, în *Angelus Novus,* Frankfurt am Main, 1988, pp. 232 și urm.
41 Vezi R. Töpffer (1841), în W. Kemp, *Theorie der Fotografie I, 1839–1912,* Schirmer/Mosel, München, 1980, pp. 70–77.
42 C. S. Pierce, *Ecrits sur le signe,* traducere în limba franceză de G. Deledalle, Seuil, Paris, 1978, p. 158. Pentru legăturile dintre fotografie și semn, vezi R. Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts,* traducere în limba franceză de M. Bloch și J. Kempf, Macula, Paris, 1990, și Ph. Dubois, *L'Acte photographique,* Nathan/Labor, Paris/Bruxelles, 1983.
43 D. Roche, *Autoportraits photographiques, 1898–1981,* Centre Georges Pompidou/Herscher, Paris, 1981; E. Billeter *et al., L'Autoportrait à l'âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image,* Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 1985.
44 D.-H. Kahnweiler, „Gespräche mit Picasso“, *Jahresring,* 59/60, Stuttgart, 1959, pp. 85–86. Citez din Y.-A. Bois, „The Semiology of Cubism“, în W. Rubin *et al., Picasso and Braque. A Symposium,* Museum of Modern Art, New York, 1992.
45 Reiau o expresie inventată de Y.-A Bois, în W. Rubin *et al., Picasso and Braque.*
46 Zervos, *Pablo Picasso,* Cahiers d'Arts, Paris, 1956, VII, nr. 126–122, 245–248, 426, 445, 451 etc. Nu am avut posibilitatea să țin seama de considerațiile importante din Kirk Varnadoe, „Les Autoportraits de Picasso“, în W. Rubin (ed.), *Picasso et le portrait,* Réunion des Musées Nationaux, Paris / New York, 1996-1997, pp. 149–161, lucrare apărută după încheierea redactării propriului meu text.
47 Zervos, *Pablo Picasso,* VII, 143. Cu privire la acest subiect, vezi K. L. Kleinfelder, *The Artist, His Model, Her Image, His Gaze: Picasso's Pursuit of the Model,* University of Chicago Press, Chicago/London, 1993, pp. 24–28.
48 Dennis Hollier, în foarte interesantul său articol „Portrait de l'artiste en son absence (Le peintre sans son modèle)“, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne,* XXX (iarna 1989), pp. 5–22, datează diferit aceste două picturi (cea de la Musée Picasso din Paris la 29 decembrie și cea de la Art Gallery din Ontario la 30 decembrie). În consecință, narațiunea picturală avansată de Hollier diferă de a mea.
49 Vezi C. Gottlieb, „The Bewitched Reflection“, *Source,* IV (1985), pp. 59–67.

IV
Despre „tulburătoarea ciudățenie"

PĂSTORUL, FIICA LUI BUTADES ȘI CHINEZUL

În lucrarea sa *Teutsche Academie* (1675), Joachim von Sandrart ia apărarea unei viziuni occidentale a istoriei artelor, fundamentată pe preeminența Italiei. Totuși aceasta nu l-a împiedicat să dedice un capitol important picturii țărilor îndepărtate. Potrivit lui Sandrart, cea mai mare subtilitate o dovedesc chinezii, cu toate că îi tratează cu o evidentă reținere:

> „Tot ceea ce reprezintă aceștia este extrem de simplificat, pentru că nu reproduc decât contururile, fără nici o umbră. Ei nu creează volume (*rondieren nichts*) și redau obiectele prin simpla aplicare a unor straturi de culoare. Nu știu să reprezinte obiectele în relief sau să sugereze adâncimea spațială (*ob es vor- oder hinter sich zu treiben*), și nici nu acordă atenție nevoii de a urma firescul (*die Natürlichkeiten*), adică ei neglijează toate aspectele pe care pictorii europeni se străduiesc să le redea. Ei nu știu absolut nimic despre toate aceste lucruri, iar imaginile lor reprezintă doar profiluri. Reprezentarea frontală le este străină."[1]

Deși semnificativă, descrierea lui Sandrart este falsă. În ochii săi, arta chineză este „străină" și, prin excelență, „îndepărtată". În raport cu pictura occidentală, ea este „cealaltă artă". Dacă citim cu atenție pasajul de mai sus, vom constata că această artă este „diferită" din cauză că nu cunoaște normele europene: la vremea respectivă, pictura chineză era încă produsul unei formulări arhaice a reprezentării (contur–suprafață–profil). Imaginea chineză nu descria spațiul, relieful

sau umbra pentru că era încă... umbră. Cred că nu greșim presupunând că Sandrart proiecta mitul plinian al originilor asupra picturii orientale. El pare să spună că arta orientală perpetua stadiul umbrei. Este greu să precizăm cât de mult a contribuit tradiția „umbrelor chinezești" – care începuse să fie cunoscută în Europa la vremea respectivă[2] – la formarea acestei opinii. Deși nu este formulată explicit, citatul pare să facă referire directă la acesta.

La începutul tratatului său, Sandrart se ocupă pe larg de mitul clasic al originii picturii. Pentru a-l ilustra, a folosit chiar o gravură (reprodusă aici într-o variantă ușor modificată de către fiul său Johann Jacob: il. 45)[3], în care dezvoltă, în cele două imagini, textul lui Pliniu și cel al lui Quintilian. În gravura alăturată, o vedem pe fiica lui Butades conturând umbra iubitului ei la lumina unei lanterne, în timp ce, în cea de sus, un păstor înconjoară pe nisip, cu un băț, conturul umbrei sale. Care este semnificația acestei dedublări?

Un prim răspuns îl dă autorul însuși: el scrie că, potrivit celor două legende, pictura-umbră ar fi fost zămislită fie de lumina soarelui (Quintilian), fie de cea a focului (Pliniu).[4] Distincția este importantă și vizează o situație artistică tipică secolului al XVII-lea, în care pictura „diurnă" și cea „nocturnă" coexistau, deși își disputau uneori întâietatea.[5] Cu toate acestea, Sandrart nu se limitează la o ilustrare fidelă a textului lui Quintilian, ca de pildă cea pe care Murillo s-a simțit obligat să o facă pentru pictura-program (il. 7). Sandrart a dezvoltat o idee pe care noi vom încerca s-o reconstruim. Ca și în fresca lui Vasari din casa sa din Florența (il. 6), scena pastorală din gravura lui Sandrart conține o ambiguitate fundamentală, ce izvorăște din încercarea lui de a reconcilia mitul lui Narcis expus de Alberti cu cel relatat de Pliniu. În același timp (și aici se diferențiază radical Sandrart de Vasari), povestea păstorului (il. 45) nu înlocuiește un mit vechi cu altul, așa cum a procedat Murillo, pe baza textului lui Quintilian (il. 7). Sandrart avansează o nouă versiune, capabilă să transforme un *scenariu istoric* într-un *scenariu natural.* Acțiunea păstorului simbolizează descoperirea artei



45. Johann Jacob von Sandrart, *Inventarea picturii*, gravură pentru pagina 40 a lucrării lui Joachim von Sandrart *Academia nobilissimae artis pictoriae*, Nürnberg, 1683. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.

în străfundurile „vieții naturale", în același fel în care fabula lui Pliniu o proiecta în străfundurile istoriei. Dacă ar fi să adăugăm la aceasta caracterizarea artei chineze citată mai sus, putem conchide că Sandrart distanțează arta umbrei, din punct de vedere geografic, istoric și cultural.

Citind printre rânduri, putem descoperi rațiunea finală a acestei dedublări. Cu toate că el ar fi putut să nu recunoască, în ochii lui Sandrart, apariția păstorului a avut avantajul de a suprima caracterul feminin din scenariul de origine avansat de către Pliniu. Povestea păstorului este diametral opusă poveștii fiicei lui Butades, nu doar datorită contrastului diurn/nocturn, ci și contrastului masculin/feminin. Sandrart nu a fost singurul care a încercat să masculinizeze scenariul originilor și este izbitoare frecvența cu care acest demers este însoțit de o schimbare a sursei de lumină. Iată un exemplu:

> „Pentru a reveni la Pictură, i se mai atribuie și o altă origine. Potrivit Autorilor clasici, a fost odată un tânăr pe care iubirea l-a inspirat să facă primul desen. Urma să se despartă de iubita lui; atunci când, remarcând umbra pe care razele răsăritului de soare o proiectau pe perete, și-a apropiat iubita de acest perete și, cu o bucată de cărbune, a trasat profilul chipului îndrăgit."[6]

Să examinăm modul în care încearcă gravura lui Johann Jacob von Sandrart (il. 45) să transmită acest mesaj „macho". În scena „solară", bărbații sunt cei care își pun întrebări cu privire la lumină și umbră și sfârșesc prin a crea primul desen, în timp ce femeia stă cu animalele și toarce liniștită lâna. Să mai observăm faptul că această gravură încearcă să orientalizeze scena, introducând elemente ce nu sunt menționate în text, precum cămila și palmierul. În acest fel, scenariul cu privire la origini este proiectat nu numai în depărtările unei naturi primitive, ci și în depărtările unui Orient fictiv.

Pe de altă parte, cele două imagini evită într-adevăr să facă o distincție prea precisă între efectele luminii nocturne și cele ale luminii diurne, chiar dacă aceasta atrage după sine

un decalaj vizibil față de discursul teoriei artei. Pornind de la aserțiunile filozofilor antici, Leon Battista Alberti își exprimase gândurile, încă din secolul al XV-lea, cu privire la această diferență.

„Cât despre lumini: unele vin de la stele, altele de la soare sau de la lună sau de la cealaltă stea frumoasă, și anume Venus. Alte lumini sunt produse de focuri, dar între acestea constatăm o mare diferență. Lumina stelelor face umbra asemănătoare corpului, iar focul o face mai mare."[7]

După Leonardo și după Dürer (il. 12, 13, 14, 15), ideea se precizează și mai mult: toate umbrele sunt rezultatul unei distorsiuni ce urmează legile perspectivei. Ca urmare a acestei evoluții[8], pe vremea lui Sandrart se va generaliza părerea că

„Diversele lumini aruncă umbre diferite; pentru că, dacă obiectul care luminează este mai mare decât cel luminat, umbra va fi mai mică decât obiectul; dacă sunt egale, umbra va fi egală cu obiectul luminat; dar, dacă lumina este mai mică decât obiectul, umbra va deveni întotdeauna mai mare."[9]

Teoreticianul german era perfect conștient de acest lucru. În casa lui Butades (il. 45), o lanternă ținută de un *putto* iluminează scena. Umbrele de pe peretele din stânga sunt mai mult sau mai puțin egale cu cele ale corpurilor. Cu toate acestea, în imaginea reprezentându-l pe păstor, umbra se reduce la o simplă pată neagră. În nici unul din cazuri precizia geometrică a proiecției nu pare să fi fost preocuparea principală a autorului. Desenul său nu era atât de complicat: Sandrart dorea să demonstreze că păstorul, fiica lui Butades (și, am adăuga noi, chinezul) practicau o artă primitivă. Valoarea expresivă a surselor de lumină, manevrate în felul acesta, nu aparține acestei arte, îndepărtată și revolută, ci tradiției ce avea să se impună atât odată cu el, cât și în opoziție cu el. În timp ce păstorul, fiica lui Butades (și chinezul) vedeau arta ca o umbră, arta europeană avea să investească umbra cu semnificație în cadrul reprezentării.



46. Agostino Veneziano, *Academia lui Baccio Bandinelli*, 1531, gravură. Metropolitan Museum of Art, New York, Colecția Elisha Whittelsey, Elisha Whittelsey Fund.

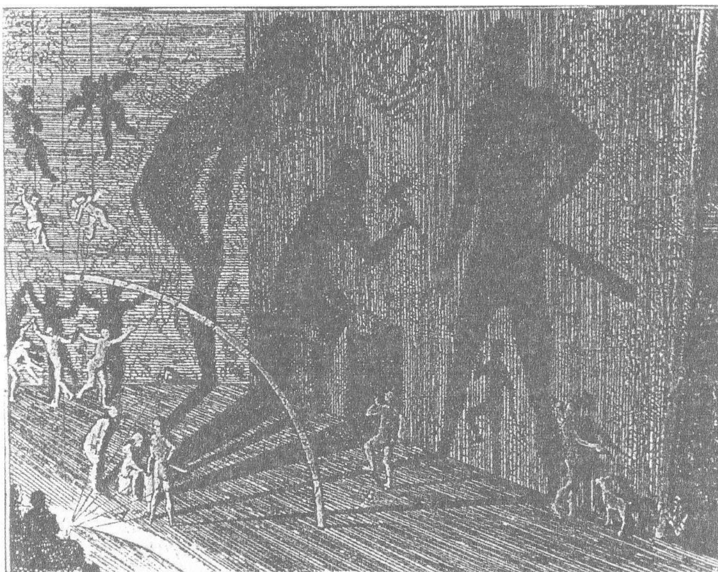
Până acum m-am concentrat asupra examinării diverselor semnificații atribuite umbrei de tradiția occidentală. Concluzia la care am ajuns inițial a fost că umbra a apărut în pictura europeană ca o afirmare a corpului, volumului și cărnii. Printre multiplele forme pe care le poate îmbrăca această manifestare, m-am oprit mai mult la două cazuri particulare: cel al reprezentării Întrupării și cel care portretiza prezența autorului. Aș dori în cele ce urmează să abordez semnificațiile atribuite umbrei purtate, îndată ce a fost recunoscută alteritatea mitului cu privire la origine.

Consecința cea mai importantă a utilizării unei surse de lumină de dimensiuni mai mici este amplificarea umbrei. În desenul din Codex Huyghens, care ilustrează practica școlii lui Leonardo da Vinci (il. 15), o lumânare plasată în centrul încăperii proiectează pe perete profilul enorm al unui personaj. O gravură realizată de Agostino Veneziano în anul 1531 (il. 46), reprezentând Academia Romană a lui Baccio Bandinelli, atestă faptul că practicarea desenului la lumina lumânării nu era neobișnuită. Mai mulți elevi așezați în jurul unei mese copiază statuete care sunt sau par antice. Pe peretele din fundul camerei se proiectează siluetele unor statuete aflate pe o etajeră, iar pe peretele din dreapta se văd umbrele obiectelor și personajelor din încăpere. Atenția elevilor Academiei Bandinelli pare totuși să se concentreze exclusiv asupra studiului obiectelor de artă ce se găsesc pe masă. Nimeni nu se uită la ceea ce se întâmplă pe perete. În desenul lui Bandinelli (British Museum, Londra), de la care a pornit Agostino Veneziano, umbrele nu sunt atât de evidente. Rolul lor în gravură este totuși semnificativ în ciuda faptului că membrii acestei „academii de desen" le ignoră. Am îndrăzni să presupunem ce fac, referindu-ne la alte surse, precum viața lui Tintoretto scrisă de Ridolfi, în care autorul menționează micile modele din ceară sau din ipsos care au facilitat studierea efectelor luminii artificiale asupra volumelor.[10] În plus, desenul din Codex Huyghens (il. 15), care trecea sub tăcere valoarea modelului ce proiectează uriașa umbră din dreapta, nu lasă nici o îndoială în privința modului în care au fost folosite statuile și proiecțiile lor de pe peretele din stânga. Chiar dacă, în gravura lui Veneziano, nimeni nu privește umbrele, ele au o mare valoare expresivă. Cele pe care le vedem pe peretele din spate reproduc și amplifică siluetele unor statuete, dând gesturilor lor o funcție retorică. E ca și cum asemănările s-ar anima pentru ca umbrele să poată discuta între ele. Pentru a obține acest efect, a fost necesară o anumită

doză de evidentă manipulare: brațul ridicat al umbrei mediane nu corespunde cu cel al statuetei, ci intențiilor ludice ale gravorului. O altă mărturie a intervenției autorului este vizibilă în dreapta. Umbra unuia dintre personaje este atât de deformată, încât seamănă mai curând cu silueta unui bufon de curte. Ar fi dificil să determinăm astăzi cine era personajul și care era intenția reală a acestui exercițiu, dar rămâne semnificativ faptul că Agostino Veneziano a fost hotărât să evite un efect asemănător în cazul personajului de lângă el (Baccio Bandelli însuși), întrucât a inserat o altă figură între el și perete pentru a preîntâmpina orice urmă de ambiguitate.

S-a sugerat, într-o publicație recentă, că studiul distorsiunilor cauzate de umbre ar fi impulsionat în mare măsură tendința de alungire a formelor, atât de caracteristică picturii manieriste.[11] Ipoteza este pe cât de îndrăzneață, pe atât de interesantă. Totuși nu face decât să explice modul în care (ipotetica) „umbră" devine „figură". Cu toate acestea, dezvoltările ulterioare acestor experiențe privitoare la iluminarea nocturnă arată că ele s-au desfășurat în cadrul unui studiu despre valoarea expresivă a umbrei ca atare. De-abia în secolul al XVII-lea și mai ales la nord de Alpi, această cercetare a fost nu doar pusă în practică, ci și teoretizată.

Pictorul olandez Samuel van Hoogstraten, elev al lui Rembrandt, publică în anul 1675 un text în care își dezvăluie crezul estetic: „Pictura perfectă este o oglindă a naturii."[12] Acest lucru nu l-a împiedicat însă să dedice un capitol important reprezentării umbrei, ilustrată cu o gravură foarte interesantă (il. 47)[13], dovedind că studiul umbrelor purtate nu constituia doar o problemă de proiecție în perspectivă, ci și produsul manipulării empirice a luminii și a volumului. Suntem martorii unui experiment efectuat de ucenici într-un atelier de pictură. O sursă minusculă de lumină a fost plasată în colțul stâng, la nivelul podelei. Personajele, cu atitudini diferite și aflate la diverse distanțe, se interpun între lumină și perete, pe care își proiectează umbrele uluitoare. Este un

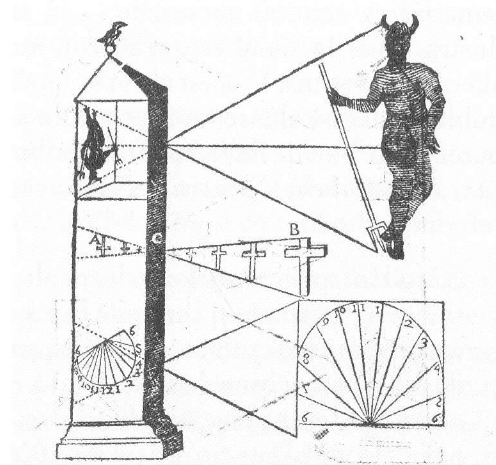


47. Samuel van Hoogstraten, *Dansul umbrei*, gravură pentru pagina 260 a lucrării sale *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, Rotterdam, 1675. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.

adevărat spectacol de umbră și lumină, ce creează două scene foarte diferite ca dimensiuni și semnificații. Pe peretele din stânga pot fi văzuți doi *putti* în zbor și trei figuri dansând. Dat fiind că persoanele și obiectele care generează această proiecție se află destul de aproape de perete, umbrele lor, chiar dacă sunt ceva mai mari decât sunt ei în realitate, nu sunt deloc înspăimântătoare. Nu este cazul însă cu umbrele proiectate pe peretele din spate. Cea mai impresionantă caracteristică a acestei scene constă în faptul că dimensiunea enormă a umbrelor merge mână în mână cu demonizarea lor. Avem chiar impresia că Hoogstraten a intenționat să ilustreze pe cei doi pereți două scene simbolice contrastante: Paradisul și Infernul. Forța expresivă a umbrei purtate este exploatată la maximum în cea de-a doua reprezentare. Este într-adevăr

interesant să observăm modul în care proiecția transformă prin deformare și mărire corpurile reale în hibrizi cu cozi și coarne.

Acest aspect merită întreaga noastră atenție. Cu câțiva ani înainte, iezuitul Athanasius Kircher descrisese, în cartea sa *Ars Magna Lucis et Umbrae*, un aparat „parastatic" (având calitatea de a prezenta minții ceva), care combina principiul obeliscului egiptean (cadranul solar) cu cel al lanternei magice (il. 46). Experimentul principal (*representatio ludicra*) descris de Kircher producea o siluetă diabolică ce, prin jocul proiecțiilor, părea să vină direct din Infern (*Daemonum spectra ab infernis revocata*).[14] Cred că experiența ilustrată de Samuel van Hoogstraten (il. 47) în care, printre altele, folosește același tip de cadran solar ca și Kircher, trebuie considerată o reluare și o adaptare a dispozitivului descris în *Ars Magna Lucis et Umbrae.* Ar putea fi studiate modalitățile concrete în care a fost efectuată reluarea (și transformarea), dar pentru noi exercițiul ar fi inutil. După părerea mea ar fi mai important să reflectăm la semnificația demonizării umbrei, la Kircher și (mai ales) la Hoogstraten.



48. Athanasius Kircher, *Mașină parastatică*, gravură pentru pagina 905 din *Ars Magna Lucis et Umbrae*, Roma, 1656. Bayerische Staatsbibliothek, München.

Rădăcinile acestui fenomen se află ascunse în profunzimile inconștientului colectiv. Ele au fost studiate de nenumărate ori de către antropologi și psihologi.[15] În cadrul cercetării noastre, problema devine deosebit de spinoasă, întrucât mitul originilor picturii ne trimite la o umbră care nu are nimic demonic. Cum putem astfel explica valoarea negativă cu care este adesea învestită umbra în pictura occidentală?

Cred că răspunsul cel mai simplu se găsește în statutul de alteritate conferit reprezentărilor umbrei purtate. Această idee era inerentă mitului care, așa cum am văzut, implica și crearea unei dubluri. Renunțarea la acest aspect particular, în gândirea occidentală despre imagine, poate fi atribuită unei schimbări radicale de paradigmă, care a surghiunit reprezentarea-umbră în timpul mitic al originilor sau în spațiul tot atât de mitic al țărilor îndepărtate. Astfel, pictura occidentală a încetat să mai fie o „pictură a umbrei" pentru a deveni o pictură ce folosea umbra ca unul dintre atâtea alte mijloace figurative sau simbolice. Reprezentarea umbrei avea să fie așadar realizată, începând cu Renașterea, conform principiilor proiecției în perspectivă. Ea va fi controlată și orchestrată la diverse niveluri (care uneori au interferat unele cu altele): crearea volumelor, simbolizarea „prezenței reale", tematizarea acțiunii auctoriale... În sfârșit, ea va putea ilustra, chiar în sânul reprezentării, momentul negativ și alteritatea acestuia. În acest ultim exemplu, reapare noțiunea dublurii, dar cu altă semnificație. Din acest moment, vom putea să vorbim de impactul unei „tulburătoare ciudățenii" (*das Unheimliche*), pentru definirea căreia va trebui să ne referim la Freud:

> „Când începem să analizăm lucrurile, persoanele, impresiile, evenimentele și situațiile capabile să ne stârnească un simțământ de tulburare ciudată, sub o formă deosebit de puternică și bine definită, prima cerință este evident aceea de a selecta un exemplu adecvat de la care să putem porni. Jentsch [într-un articol din 1906] a ales ca exemplu foarte bun « dubiile dacă o ființă aparent însuflețită este cu adevărat vie; sau invers, dacă un obiect fără viață nu ar putea cumva să fie de fapt însuflețit »; el se referă în acest sens la impresia pe care o produc figurile de ceară, păpușile ingenios fabricate și automatele... Acestea fiind spuse, caracterul de tulburătoare ciudățenie nu poate apărea decât din cauză că « dublura » este o creație a stadiului psihic primitiv, de mult depășit, un stadiu care trebuia să aibă pe atunci un aspect mai prietenos. « Dublura » s-a transformat într-o imagine înspăimântătoare tot așa cum, după prăbușirea religiei lor, zeii au devenit demoni."[16]

În acest capitol, îmi propun să abordez umbra ca expresie a puterii autonome. Voi face acest lucru recurgând la exemple din diverse epoci și referindu-mă la diferite tehnici de reprezentare figurativă. Cu toate acestea, înainte de orice, ar fi oportun să mai întârziem puțin asupra momentului când van Hoogstraten ilustra această problemă într-un mod atât de surprinzător. La vremea aceea, metoda proiecției privea direct statutul reprezentării. S-ar putea dovedi instructivă recitirea celebrei descrieri a peșterii lui Alcandre făcută de Corneille în *L'Illusion comique* (1635):

> „Acest vrăjitor care orice natură poate stăpâni
> Și-a ales drept palat acea peșteră întunecată
> Noaptea ce s-a întins peste vizuina pustie
> Își ridică vălul către o zi închipuită
> Și nu se învoiește a primi din razele-ndoielnice
> Decât ceea ce poate răbda târgul cu umbrele."[17]

Locul acesta sinistru este considerat pe bună dreptate drept o metaforă a teatrului.[18] Dar ar fi putut să fie prea bine și decorul pentru o reprezentație, ca de pildă cel din gravura lui van Hoogstraten (il. 47). Ar putea explica în egală măsură retorica unui loc fictiv, precum cel, pentru a da alt exemplu, extras din artele figurative, care domină peștera reprezentată



49. Jacques de Gheyn II, *Cele trei vrăjitoare căutând comoara îngropată,* 1604, desen în peniță cu laviu brun-cenușiu, 28 × 40,8 cm. Ashmolean Museum, Oxford.

în 1604 de Gheyn II în *Cele trei vrăjitoare căutând comoara îngropată* (il. 49). Ceea ce vedem, într-adevăr, este o „peșteră blestemată" tipică. În prim-plan sunt presărate peste tot obiecte evocând vrăji, precum oale cu grăsime, un craniu, o broască uscată și o mătură: în centru zace cadavrul spintecat, cu burta căscată, al unui bărbat pe care vrăjitoarele își fac în mod vădit experimentele: la stânga se zărește scheletul unui animal, din tavanul peșterii atârnă o lanternă, iar jos, pe un trepied, este așezat un cazan. Alți „vizitatori obișnuiți" ai acestui gen de scenă completează imaginea: lilieci, pisici și șoareci. Cele trei vrăjitoare sunt adâncite în activități diferite: cea din stânga citește o carte de farmece, cea așezată în mijloc ține în mână o lumânare fumegândă, iar tovarășa ei arată cu mâna dreaptă locul în care se presupune că s-ar găsi comoara.[19] Avem de a face aici cu imaginea unei lumi de dincolo fictive, creată de imaginația secolului al XVII-lea, în care – fapt important – „razele îndoielnice ale zilei" și „târgul cu umbrele" fac parte integrantă din intrigă. Într-adevăr, detaliul cel mai important

din acest desen, care i-a împrumutat și acea intensitate lugubră căutată de către de Gheyn, este gigantica siluetă fantastică proiectată de una dintre vrăjitoare pe peretele peșterii. Dimensiunea supraomenească a acestei umbre constituie o metaforă a forțelor oculte și permite vizualizarea răului.

Distorsionarea și amplificarea umbrei, asupra cărora vom avea ocazia să revenim, constituie una dintre tehnicile cele mai frecvent folosite în artele figurative în vederea evidențierii încărcăturii negative a unui personaj. Aș dori să mai examinăm și alt exemplu – tot atât de radical datorită momentului în care a fost realizat și datorită scopului –, întrucât demonstrează cum fabula pliniană ușor modificată a putut induce efectul „tulburătoarei ciudățenii". Mă refer la un tablou din 1982 semnat de Komar & Melamid, intitulat *Originile realismului socialist* (il. 50). Este cât se poate de evident că discursul acestei pânze este o glosă ironică la adresa mitului originilor.[20] La baza decorului neoclasic, caracteristic arhitecturii staliniste, tătucul popoarelor este neîndoielnic încântat să-i fie pictat portretul de către o femeie pe jumătate goală, personificarea sau poate muza adoratoare a „realismului socialist". După cum se știe, estetica realismului socialist încuraja credința că imaginea trebuie să fie o copie veridică și fidelă a realității. Orice deviere de la această concepție ar fi echivalat cu o gravă infracțiune, pasibilă de cea mai grea pedeapsă. Nu este nici o îndoială în legătură cu motivul pentru care autorii acestei pânze s-au ferit atât de mult să nu „deformeze" proiecția. Proiecția lui Stalin este „veridică" și „fidelă", așa cum o cere programul estetic al acestuia. Dar este tot atât de evident că, pictând tabloul în 1982, Komar & Melamid se distanțează de trecutul stalinist alături de întreaga nouă generație de artiști sovietici ce vesteau perestroika. Ei descoperă latura „primitivă" a programului realismului socialist, arătând că răspunzător de acesta este cel căruia i se face portretul, sugerând că programul nu a putut genera decât o „umbră": cea a lui Stalin însuși. Ei demonstrează în același timp că umbra dictatorului, cu alte cuvinte personalitatea sa negativă, s-a născut în același proces. Profilul



50. Vasily Komar și Aleksandr Melamid, *Originea realismului socialist* (din seria „Realismul socialist nostalgic"), 1982–1983, ulei pe pânză, 72 × 48 cm. Colecție particulară. Foto: Ronald Feldman Fine Arts, Inc., New York/D. James Dee.



51. Eduard Daege, *Inventarea picturii*, 1832, ulei pe pânză, 176 × 135,5 cm. Nationalgalerie, Berlin. Foto: Staatliche Museen zu Berlin Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz.

lui Stalin nu este nici deformat, nici distorsionat, cu toate că este „tulburător de ciudat" (*unheimlich*). Impresia aceasta este întărită de o serie întreagă de elemente secundare codificate. La o examinare mai atentă, spectatorul va ajunge la concluzia uimitoare că „muza desenează faimosul cap cu mâna ei stângă". Faptul acesta trebuie să aibă o semnificație adâncă și nu poate fi expediat ca un simplu defect de compoziție. Impresia aceasta este și mai mult consolidată când comparăm pânza cu probabilul ei model (il. 51).

Artiștii sovietici s-au inspirat într-adevăr, deși versiunea lor are o mare încărcătură de ironie, dintr-una din variantele picturale ale fabulei lui Butades, pe care ni le-a lăsat moștenire prima jumătate a secolului al XIX-lea. *Inventarea picturii* (1832) de Eduard Daege a devenit, cu un minimum de modificări, *Originea realismului socialist* (il. 50). Cadrul natural este înlocuit cu un cadru arhitectural în cel mai tipic stil triumfalist, comun tuturor dictaturilor; lumina artificială ia locul celei naturale; trupul masiv îmbrăcat în uniforma „generalisimului" înlocuiește nudul tânărului erou grec. Pictura ca act de iubire este încă prezentă, dar ca produs al unei mutații de sens, al unei *Verschiebung* freudiene, ce îi schimbă complet înțelesul: dragostea s-a transformat în adulație. Această mutație de sens este întărită de inversarea stânga/dreapta a *Inventării picturii* pentru a deveni *Originea realismului socialist.* Structura glosei pictorilor ruși este ca un joc de cuvinte ce trebuie interpretat în două feluri diferite, dar complementare. Primul recurge la limbajul codificat folosit de artiștii din fostul bloc sovietic: a picta, a desena sau a scrie cu mâna stângă însemna a nu crede în valoarea estetică a operei realizate, fiind mai curând un expedient sau o lucrare făcută prin constrângere. Cea de-a doua conotație este de natură literară sau intelectuală și privește în egală măsură limbajul intelectualilor sovietici: mâna stângă (*sinistra*) este nu numai cea care practică o artă „de stânga", ci și cea care dezvăluie adevărata natură a lucrurilor: în cazul de față, aspectul întunecat, sinistru al umbrei conturate.

POVEȘTI CU UMBRE (FUGA, URMĂRIREA ȘI AȘTEPTAREA)

Freud a demonstrat că dedublarea eului este unul dintre cei mai importanți factori în producerea efectului de „tulburătoare ciudățenie". Otto Rank susținea că, primitiv vorbind, dedublarea este o asigurare împotriva distrugerii eului, o „respingere energică a domniei morții"[21]. Așa cum am încercat să demonstrez în capitolul I, cred că fabula pliniană își dezvăluie toate implicațiile tocmai în contextul unei metafizici a dedublării. Odată efectuată inversiunea care produce demonizarea umbrei, reprezentarea occidentală o va exploata din plin pentru a vizualiza negativitatea. La sfârșitul acestui drum se întâlnesc – și, din acest punct de vedere, este atât de importantă pânza executată de Komar & Melamid – „demonizarea" umbrei și „imortalizarea" operată de ea.

Dacă examinăm limbajul secolului al XVII-lea, epocă în care se cristalizau elementele teoretice fundamentale ale artei occidentale, constatăm că una dintre accepțiunile date cuvântului „umbră" de primul dicționar al limbii franceze era:

> „UMBRĂ, se crede un dușman himeric. Ne vom mai lupta noi oare cu propria noastră *umbră?* Cu alte cuvinte, suspiciunile și gândurile noastre."[22]

Această definiție descrie interiorizarea umbrei ca proiecție personală și ca zonă „obscură" a sufletului, în care ia naștere negativitatea interioară. Vizualizarea efectivă a acestui „dușman imaginar" anume poate fi găsită în cărțile despre embleme. Faptul nu este o coincidență, întrucât umbra este, ca să spunem așa, emblema reduplicării negative.

Într-una din aceste imagini (il. 52), vedem un bărbat înarmat cu o sabie, gata să-și atace umbra ce se întinde în fața lui pe pământ. Gestul este simplu, dar foarte elocvent. Deosebit de semnificativă este diferența de atitudine dintre umbră și stăpânul ei: gestul agresiv al acestuia din urmă corespunde unui gest de teamă, de apărare din partea umbrei. Asistăm



52. Johannes Sambucus, *Conștiință încărcată*, gravură pentru lucrarea sa *Emblemata*, Anvers, 1564. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.

ca atare la manipularea unei proiecții a cărei valoare expresivă fusese recunoscută în academiile de artă cu un veac în urmă (il. 46). Ca de obicei, textul ce însoțește emblema ne facilitează înțelegerea imaginii (il. 52). În esență, ne comunică următoarele:

> „Înarmat cu o sabie, cu pieptul zbătându-se din cauza crimei pe care a comis-o, bărbatul vrea să-și vadă de drum. Se oprește din când în când pentru a-și privi îngrozit propria sa umbră. O lovește și îi ordonă să plece. Dar când vede rănile identice cu ale sale, strigă: « Iată-l pe cel care mi-a trădat crima! » O, de câte ori n-au transformat asasinii remușcările lor în iluzii demente și soarta nu i-a înarmat împotriva lor înșiși!"[23]

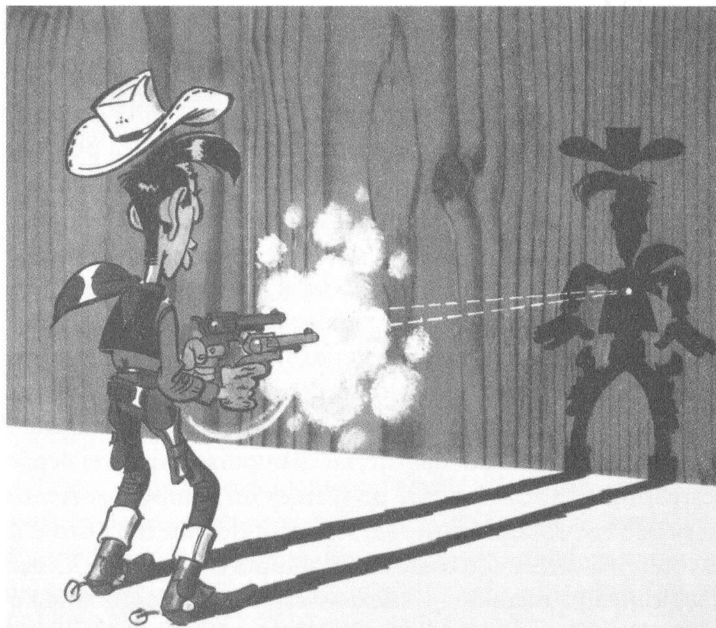
Textul explică comportamentul ciudat al celui care s-a înverșunat împotriva propriei lui umbre, lăsând să se înțeleagă că acesta a apărut în esență din cauza unei neînțelegeri metaforice a metafizicii dublurii. Omul crede că umbra (alter ego-ul său) a fost martoră a păcatului său. Vrea să o reducă la tăcere, dar făcând acest lucru își dă seama că, de fapt, celălalt este „el însuși". Cititorul înțelege la rândul său că emblema

îi oferă cheia unei psihodrame și că lupta ucigătoare împotriva umbrei se va sfârși cu o sinucidere. Conflictul este în momentul acesta o schemă ce va cunoaște o mare înflorire în cadrul culturii noastre europene. Ea va fi o temă preferată a literaturii romantice, care va supraviețui până în zilele noastre.[24] Am avut ocazia până acum să abordăm un astfel de exemplu, extras din imagistica contemporană (il. 5). Nu intenționez totuși să repet întregul comentariu, dar aș dori să reamintesc cititorilor că atunci când am analizat această imagine publicitară am făcut-o pentru a atrage atenția asupra faptului că se baza pe inversiunea unei situații narcisiste. Este necesar să repet această observație cu privire la emblema lui Sambucus (il. 52), cu atât mai mult cu cât în acest act de inversiune rezidă unica și marea contradicție dintre *imago* și *subscriptio*.

Vedem, într-adevăr, în imagine bărbatul în poziție de atac și umbra cuprinsă de frică, deși textul vorbește despre o luptă de la egal la egal ce se sfârșește cu „răniri de ambele părți" (*mutua vulnera*), prevestind sinuciderea. Situația descrisă în text este ireproductibilă în imagine. Capitularea poate fi atribuită caracterului metaforic al reacției umbrei, o metaforă ce nu poate fi reprezentată vizual. Textul este o iluzie, iar folosirea verbului „a vedea" (*mutua vulnera vidit*) nu face decât să sublinieze acest lucru. Trebuie să insistăm asupra persistenței tensiunii chiar într-o epocă atât de diferită de a noastră. În imaginea publicitară analizată mai sus (il. 5), caracterul psihodramatic al acțiunii este mult redus. „Egoistul" nu își va pierde viața dacă va fi lipsit de sticla lui de apă de colonie. Motivațiile intrigii sunt diferite, iar manipularea umbrei depășește mijloacele disponibile pe vremea lui Sambucus. Avem impresia că protagonistul este suficient de puternic, capabil să intervină direct. Cu toate acestea, lupta este inegală. Chiar dacă obiectul disputat – sticla – este în primejdie doar o clipă, nu există nici un dubiu în privința învingătorului.

Un ultim exemplu va sprijini opinia potrivit căreia tema luptei inversează situația narcisistică și demonizează umbra

în alteritatea ei. Să examinăm vinieta de pe spatele cărţii cu benzi desenate a lui Morris & Goscinny, avându-l ca erou pe cowboy-ul Lucky Luke (il. 53). Imaginea este emblematică: ea readuce în mintea cititorului, la sfârşitul lecturii şi după închiderea cărţii, acţiunea ce îl defineşte pe acest personaj ca „omul care apasă pe trăgaci mai repede decât umbra lui". Această emblemă finală este cu atât mai semnificativă cu cât Lucky Luke nu ucide vreodată pe cineva. În această lume ideală, doar caraghioşii ucid, iar gloanţele nu servesc decât ca propagatoare inofensive ale superiorităţii eroului nostru. Emblema, pe de altă parte, combină umorul cu profunzimile psihicului uman. Ea conţine o laudă evidentă adusă reacţiilor rapide ce caracterizează universul psihic al eroului şi al admiratorilor săi. Înainte ca dublura neagră a lui Lucky Luke



53. Morris & Goscinny, *Lucky Luke,* carte de benzi desenate, 1996. © Lucky Productions, 1996.

să aibă timp să-şi scoată pistolul, gloanţele cowboy-ului au şi străpuns-o, lăsând o gaură mică albă deasupra buricului. Astfel, rana-simbol al naşterii devine rana-simbol al morţii. Traiectoriile luminoase ale gloanţelor sunt paralele cu dungile întunecate de pe jos, deşi par „negativul" acestora. În sfârşit, prin şirul de linii care îl leagă pe erou de siluetă, simbolurile se inversează: ciuful de păr al lui Lucky Luke exprimă nonşalanţă, în timp ce ciuful umbrei denotă teama acesteia. Pălăria eroului marchează rapiditatea acţiunii, în timp ce pălăria umbrei arată surprinderea acesteia.

Nu îmi vine să cred că Lucky Luke a citit *Emblemata* lui Sambucus, *Metamorfozele* lui Ovidiu sau *Dicţionarul universal* al lui Furetière. Dacă le-ar fi citit, şi-ar fi dat seama probabil că simţămintele sale ucigaşe faţă de umbră (acţiunea se repetă la sfârşitul fiecărei aventuri) erau doar rezultatul unui eros deviat, semnul unei conştiinţe încărcate şi, în sfârşit, că această siluetă neagră de mâna a doua pe care o foloseşte periodic ca ţintă de tir nu reprezenta nimic mai mult decât forma sub care se manifesta „un duşman imaginar". Dar, fără îndoială, un astfel de şir de gânduri ar fi încetinit reacţiile cowboy-ului şi – cine poate să ştie? – ar fi oferit umbrei avantajul care l-ar fi obligat pe simpaticul erou să părăsească pentru totdeauna universul însorit al benzilor desenate.

Spontaneitatea pură a actului reflex nu este decât o situaţie particulară în cadrul marii teme a întâlnirii cu celălalt. A doua manifestare a acestei întâlniri – în visurile despre umbre – şi care urmează atacului este fuga. Tabloul din 1872 al americanului William Rimmer, intitulat *Fuga şi urmărirea* (il. 54), ilustrează acest lucru mai bine decât orice alt exemplu. Decorul este enigmatic. Un bărbat fuge printr-un palat. Arhitectura este hibridă, la limitele fantasticului. Amestecul de ingrediente orientale cu limbajul clasic al formelor, decoraţia bogată, dar neinteligibilă, a pereţilor, jocul nesfârşit al culoarelor paralele au darul, toate, să accentueze caracterul halucinant al scenei. Lumina crudă ce pătrunde printr-o deschidere din afara imaginii proiectează umbre lungi pe podea, având funcţia de agent al acţiunii în această misterioasă



54. William Rimmer, *Fuga și urmărirea,* 1872, ulei pe pânză, 45,7 × 66,7 cm. Museum of Fine Arts, Boston, Donație Miss Edith Nichols.

poveste. Cea mai importantă umbră este cea din dreapta. Ea reprezintă proiecția, în interiorul spațiului reprezentării, a unei persoane, poate a mai multora, care se află tot în afara câmpului nostru vizual. Sunt umbre puternic dinamizate, nu numai datorită capacității lor de a pătrunde în imagine, ci și pentru că ele corespund umbrei bărbatului din stânga care fuge, încercând să părăsească spațiul imaginii. Intrăm și ieșim din tablou cu aceeași impetuozitate. Povestea ce stă la baza acestei lucrări o *intersectează* literalmente, fiind deopotrivă lineară și circulară. Caracterul ei circular (care îi accentuează onirismul) este rezultatul întrebărilor la care spectatorul a supus opera, întrebări cu privire la începutul, dezvoltarea și încheierea acțiunii. Oare bărbatul fuge de un dușman invizibil? Fiind atât de puternic și înarmat, de ce mai fuge oare? Poate că el este urmăritorul, iar cel urmărit a părăsit deja câmpul nostru vizual, gonind în sus pe treptele din stânga (pe care se vede umbra celui ce îl urmărește îndeaproape). Umbra ce iese nu este ea rima punctuală a umbrei care intră?

Unde, când și cum se va sfârși această poveste, din care nu vedem decât o secvență rapidă și captivantă?

Chestiunile privind începutul și sfârșitul poveștii au fost în mod conștient încețoșate de Rimmer printr-un procedeu al psihologiei formei, care influențează spectatorul la nivel subliminal. De veacuri întregi, dezvoltarea narativă a unei expuneri figurative se baza pe o convenție născută din mecanismele lecturii textuale, care cereau ca începutul povestirii să fie situat la stânga, iar sfârșitul la dreapta câmpului vizual. Rimmer substituie lectura de la stânga la dreapta cu o lectură de la dreapta la stânga. În consecință, debutul uzurpă sfârșitul, iar sfârșitul înlocuiește începutul. Potențialul caracter circular al povestirii are drept ecou un efect de reduplicare: la mijlocul distanței, chiar în centrul imaginii, spațiul este traversat de un spectru, ca o reflectare îndepărtată a bărbatului din prim-plan. Se află în fugă, cu trupul plecat înainte și are același picior drept ridicat. Este o făptură ambiguă, practic transparentă, în ciuda faptului că este înfășurată într-o pânză; deși practic transparentă, făptura lasă o umbră pe podea.

În cazuri similare, titlul este de obicei salvator, dar nu de data aceasta. Cele două cuvinte *fugă* și *urmărire* nu sunt decât un indiciu în plus că imaginea trebuie înțeleasă în lumina unui raport de egalitate conceptuală între cei doi termeni. *Fugă și urmărire/urmărire și fugă* – unde începe una și unde se sfârșește cealaltă? Așa cum o confirmă titlul, acest tablou transformă o situație generală într-una ambivalentă. S-au făcut nenumărate încercări de a i se specifica conținutul[25], dar au eșuat toate într-o neînțelegere a principiului, întrucât totul ne face să credem că intenția lui Rimmer a fost aceea de a crea o poveste care să funcționeze prin forma ei enigmatică. Din acest motiv, tabloul lui Rimmer se prezintă ca un experiment de pionierat ce conține toate elementele unei cronici formale a umbrei, pe care nu o vom reîntâlni decât peste câteva decenii.

Neîndoielnic, atributele narative cele mai complexe și mai misterioase conferite vreodată umbrei se găsesc în pictura

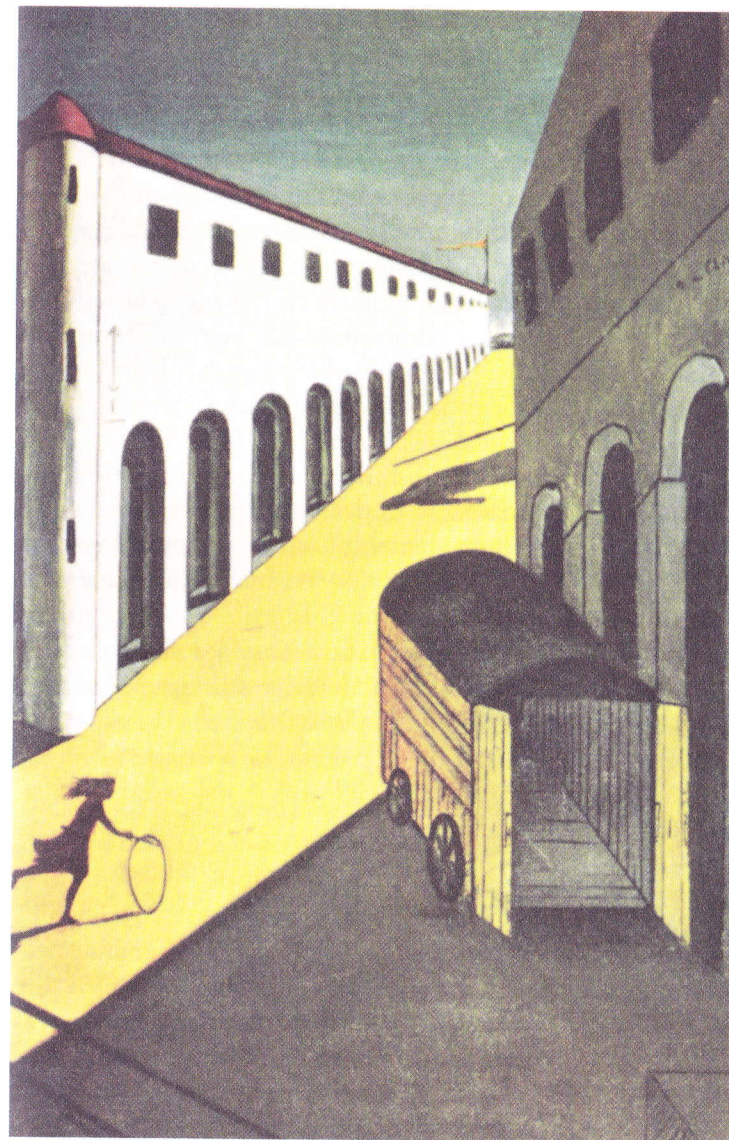
metafizică a lui Giorgio de Chirico. Pictorul s-a referit el însuși în repetate rânduri la pasiunea sa pentru „umbrele geometrice și precise“[26], înțelegând prin aceasta umbrele proiectate de enormele colonade ale clădirilor neoclasice ce formează scenografia majorității picturilor sale din perioada 1910–1919, precum și marile umbre umane care le populează:

„Nimic nu se compară cu enigma arcadelor inventate de romani. O stradă, un arc: soarele arată altfel când scaldă în lumină un zid roman. În toate acestea se găsește ceva tânguitor, mult mai misterios decât în arhitectura franceză. Și mai puțin feroce. Arcada romană este o fatalitate. Glasul ei vorbește în enigme pline de o poezie romană insolită; umbrele de pe zidurile vechi și o muzică ciudată, profund tristă…“[27]

Sau:

„Sunt mult mai multe enigme în umbra unui om care umblă în soare decât în toate religiile trecute, prezente și viitoare.“[28]

Aceste reflecții, ce datează din 1913, ar putea fi folosite drept introducere la mai multe dintre picturile metafizice ale lui De Chirico, ca de pildă *Melancolia și misterul unei străzi* (il. 55). Un puternic soare mediteraneean împarte spațiul în două zone complementare: una în plină umbră, alta în plină lumină. Separarea este clară, tot așa ca și ansamblul formelor. „Lumină și umbră, linii și unghiuri și întreg misterul volumului începe să vorbească“, avea să spună scriitorul în altă parte.[29] Dar această încercare de confesiune nu va deveni niciodată o declarație completă. Problemele ridicate de tablou sunt mult mai importante decât certitudinile. Metaforic (sau poate că metafizic) vorbind, ne aflăm la o încrucișare de drumuri, acolo unde totul se poate întâmpla sau unde nimic nu a fost câștigat. Traiectoria care traversează imaginea de la stânga la dreapta este cea care tematizează o viitoare întâlnire. Cei doi agenți ai acțiunii nu sunt decât parțial reprezentați: unul dintre ei (fetița) de-abia a



55. Giorgio de Chirico, *Melancolia și misterul unei străzi*, 1914, ulei pe pânză, 87 × 71,5 cm. Colecție particulară © DACS 1997.

intrat, celălalt, în extremitatea opusă a tabloului, figurează doar prin proiecția unei umbre. Nu avem nici o posibilitate să stabilim cu certitudine cui aparține umbra. Cu toate acestea, caracterul ei agresiv și amenințător este evident. Doar declarațiile pictorului sau cunoașterea altor lucrări contemporane ne permit să recunoaștem umbra imobilă a unei statui. Spectatorul neavizat este incapabil să stabilească diferența dintre anticipare și pericolul iminent. Tot ceea ce poate face este să traverseze spațiul liber dintre cei doi agenți ai acțiunii. Narațiunea începe să se desfășoare sub semnul dominant al unei tensiuni mute, însoțită de obiecte pe care le recunoaștem a fi simbolurile subconștiente ale unui vis: cercul, pe de o parte, bățul vertical, pe de altă parte. Totul se desfășoară la nivelul unui conflict al umbrelor: fetița pare să fie plăsmuită din aceeași substanță ca și silueta care o așteaptă după colțul străzii. Fetița este elementul activ (accentuat de piciorul ridicat; părul și rochița îi flutură în vânt), în timp ce silueta stă la pândă, pasivă.

Rudolf Arnheim ne-a lăsat renumita sa descriere a acestui tablou, care are în plus meritul de a dezvălui modul în care De Chirico a realizat efectul „tulburătoarei ciudățenii" printr-o manipulare abilă a incongruențelor spațiale:

> „La prima vedere scena pare destul de solidă, și totuși simțim că fetița nepăsătoare care mână cercul este primejduită de o lume gata să se despice după linii de sudură invizibile sau să se desfacă în bucăți incoerente. Și aici un corp izometric, furgonul, face din convergențele clădirilor adevărate deformări. Mai mult, perspectivele celor două colonade se neagă reciproc. Dacă cea din stânga, care plasează orizontul undeva sus, este luată ca bază a organizării spațiale, cea din dreapta se înfundă în sol. În situația contrară, orizontul rămâne invizibil undeva sub centrul picturii, iar strada ascendentă, cu colonada însorită, este doar un miraj amăgitor ce o atrage pe fetiță spre prăbușirea în neant."[30]

Am greși fără îndoială dacă am vedea în incoerențele acestui tablou rezultatul unei insuficiente stăpâniri a legilor și convențiilor perspectivei. Dimpotrivă, totul indică faptul că De Chirico, departe de a nu le cunoaște, le manipula de fapt. Câțiva ani mai târziu, într-o lucrare intitulată *Noi, metafizicienii* (1919), De Chirico avea să dezvăluie mobilurile profunde care l-au determinat să procedeze în felul acesta:

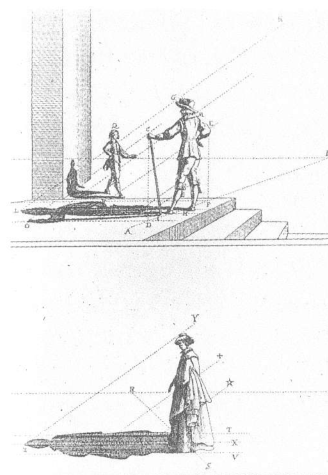
> „Noi, pictorii, nu suntem cei dintâi care să fi avut ideea abandonării sensului logic în artă... Arta a fost eliberată de filozofii și poeții moderni... Schopenhauer și Nietzsche au fost primii care au demonstrat semnificația nonsensului vieții. Ei au demonstrat de asemenea că acest nonsens poate fi transpus în artă..."[31]

Pe baza acestei declarații putem încerca să intrăm în laboratorul secret al artistului pentru a explora modalitățile în care a realizat în mod concret această transpunere a pesimismului istoric și cultural. Vom descoperi că demersul său a pornit de la interpretarea nihilistă a vechiului cod al reprezentării, asimilat pe vremea când se afla la Academia de Arte Frumoase din München. Ajunși aici, ar fi util să aruncăm o privire în manualele clasice de perspectivă (il. 57), pentru a înțelege modul în care pictorul, înarmat cu o concepție nihilistă, a reușit să descopere absurdul unor planșe, în care coerența proiecției este lipsită de conținut și de viață. Lectura unor anumite texte – cel de mai jos, de pildă, extras din manualul lui Gérard de Lairesse, *Grand Livre des Peintres* (1707) – poate arunca o lumină în plus asupra acestei probleme:

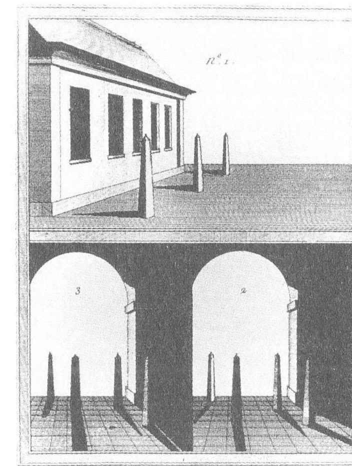
> „Nu există nici un fel de dubiu că umbrele purtate într-un spațiu luminat de soare, care contribuie mult la frumusețea unei picturi, nu trebuie să aibă doar lungimea, lățimea, forța și duritatea convenabile, ci trebuie să capete în plus și forma obiectelor pe care le proiectează, precum cea a unei coloane, a unui obelisc, a unui stilobat pătrat etc. Umbra purtată a unei statui, ridicată fie direct pe

pământ, fie pe un piedestal, trebuie să fie atât de bine definită încât, dacă această statuie este plasată în spatele unui obiect care ne împiedică să o vedem, să putem totuși presupune, după umbră, atitudinea în care este reprezentată statuia: pentru că acesta este unul dintre principalele mijloace pe care le avem la dispoziție prin care să ne putem da seama că o pictură este luminată de soare. Există pictori care își închipuie că acest lucru nu cere o mare precizie și că este suficient să traseze o linie imaginară pe pământ, fără să se preocupe dacă această umbră seamănă cu o coloană sau cu un om... Atunci când o statuie sau chiar un obiect este ascuns în spatele altuia, este tot atât de important să putem distinge în umbra purtată forma obiectului sau atitudinea statuii...
Pictorii care știu să folosească în mod inteligent lumina solară se bucură de un avantaj în plus față de alții; ei nu sunt astfel nevoiți să introducă în lucrarea lor copaci, dealuri sau fabrici pentru a forma ici și colo o mare masă de umbră pe pământ ca să scoată în evidență obiectele din prim-plan și să le facă să dispară pe cele din depărtare. Tot ceea ce au de făcut este să plaseze umbrele acolo unde li se pare nimerit să apară și pentru care să aibă oricând un motiv plauzibil."[32]

Metoda lui De Chirico se înscrie în marginea celor preconizate de manual. Dacă ar fi să comparăm tabloul său (il. 55) cu planșa ce ilustrează cărțile vechi (il. 56, 57), vom vedea că practic toate elementele limbajului său se găseau deja în aceste manuale, artistului nerămânându-i decât să le îmbine. Între *Misterul și melancolia unei străzi* și *Le Grand Livre des Peintres* a lui Lairesse există aceeași relație ca aceea dintre „o metodă de învățare a limbii engleze fără profesor" și *Cântăreața cheală* a lui Eugen Ionescu. Umbrele lui De Chirico au „rațiuni logice", dar el le face traducând manualul și ilustrațiile acestuia în pictură „metafizică". Cu alte cuvinte, el dă un „sens" formelor din manual (pentru că nu au), însă acest



56. Jean Debreuil, *Studiu de umbre*, gravuri pentru p. 135 din volumul I al lucrării *La Perspective pratique*, Paris, 1651.
Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.



57. Gérard de Lairesse, *Studiu de umbre*, gravuri pentru planșele 22 și 438 din vol. I al lucrării *Grand livre des peintres*, Paris, 1787.
Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.

„sens" nu este decât vidul propriei lor enigme. Reprezentarea logică a umbrei în pictură, ca subproblemă a proiecției în perspectivă, este investită cu conotații misterioase ce plasează efectul „tulburătoarei ciudățenii" al picturilor lui De Chirico sub semnul deriziunii deliberate a codului occidental al reprezentării.

Reluarea unui element elaborat în secolul al XVII-lea, recurgerea la hiperbolizarea umbrei (il. 46, 47, 48, 49) au tulburat apele liniștite ale picturii metafizice. Acest element avea totuși să triumfe în noul mediu al cinematografului. Dacă recapitulăm titlurile celor mai importante filme ale epocii, vom intui imediat obsesia unei tematici: *Celălalt* (*Das Andere*) al lui Max Mack, în 1913; *Păpușa* (*Die Puppe*) al lui Ernst Lubitsch, în 1919; *Fantoma* (*Phantom*) al lui F.-W. Murnau,

în 1922; *Umbre* sau *Mânuitorul de umbre* (*Schatten*) al lui Arthur Robison, în 1923, care a rulat în versiune franceză sub titlul *Montreur d'ombres*; *Cei trei demoni ai omenirii* sau *Cabinetul figurilor de ceară* (*Das Wachsfigurenkabinett*) al lui Paul Leni, în 1924. Examinând unele dintre cele mai celebre cadre din filmele expresioniste, vom descoperi caracteristicile definitorii ale esteticii umbrei. Dar înainte de a purcede la această analiză, mă simt obligat să dau o explicație. A vorbi pe larg despre o fotogramă ca și cum ar fi o imagine izolată (comparabilă cu vechile tablouri, desene sau gravuri) nu este, din punct de vedere teoretic, un procedeu admis. Cu toate acestea, cinematograful expresionist german constituie, din mai multe motive, o excepție. Wiene și Murnau, care au creat filmele de unde am extras fotogramele ce urmează (il. 58, 59), fac parte dintre acei regizori care își mărturisesc deschis îndatorarea față de pictura trecutului. Specialiștii și istoricii cinematografului subliniază că acești regizori au dezvoltat o retorică a imaginii de film bazată pe sinecdocă. În consecință, fiecare imagine, fiecare cadru a fost conceput de așa manieră încât trimite, fie prin analogie, fie prin contrast, la întregul film, iar filmul, la rândul lui, se bazează pe ideea sau pe speranța unei „contemplări transversale", captată prelung în fiecare plan.[33] Ca atare, analizarea unui singur cadru nu este, în cazul de față, o erezie, ci o operațiune hermeneutică obligatorie. Aceasta explică și faptul că filmogramele din peliculele expresioniste germane sunt atât de ușor reproductibile în cărți, fără să-și piardă impactul.

Să luăm, de pildă, celebrul „tablou" din *Cabinetul doctorului Caligari* (1920) de Robert Wiene și Willy Hameister (il. 58). Doctorul poate fi văzut în stânga, iar gigantica proiecție a umbrei sale se află în dreapta. Depășind dimensiunile personajului, umbra se încarcă de semnificații. Reprezintă, ca atare, exteriorizarea forului interior al personajului. Este ca și cum, prin intermediul umbrei, camera a fost capabilă să plonjeze *în* conștiința personajului pentru ca să proiecteze apoi eul acestuia pe perete (pe un al doilea ecran plasat



58. Cadru din filmul lui Robert Wiene și al lui Willy Hameister din 1920, *Cabinetul doctorului Caligari*.



59. Cadru din filmul lui Friedrich Murnau din 1922, *Nosferatu, o simfonie a groazei*.

en abyme față de primul). Umbra, imaginea exterioară, ne arată ce se întâmplă *în interioritatea* personajului, ceea ce *este* personajul. Să examinăm contrastul dintre atitudinea lui Caligari, apărându-și pieptul cu brațele, cu pumnul (aproape) strâns și având umbra în dreapta sa. Aceasta din urmă este prezentată simultan ca o emanație a personajului, o distorsiune și o proiecție pe ecranul interior al spiritului său. Prin distorsiuni, proiecția deschide configurația: profilul arată vag antropoid, pumnul se desface pentru a lăsa să se vadă degetele chircite. Accentul pus pe mână, ca instrument al acțiunii, tematizează ideea – prezentată în același fel de Gheyn (il. 49) în exemplul cunoscut mai sus – că umbra în acest caz poate fi (și este) un instrument activ, un instrument al răului.

Dar există o ambiguitate funciară în această imagine (prezentă de fapt în tot filmul): ea nu face decât să întrupeze fanteziile unui nebun, naratorul întregii povești (Franz). Ceea ce vedem sunt „proiecții " și acestea trebuie înțelese ca atare. Tocmai din cauza acestui joc a fost posibil în câteva rânduri să se evidențieze faptul că naratorul apare ca dublură a regizorului, iar proiecția umbrelor ca o dublură a filmului în calitate de tehnică figurativă. Iar în ceea ce privește acest cadru (il. 58), mesajul poetic al umbrei este neechivoc: este o metaforă sau, mai precis, o hiperbolă a mijlocului-cheie al cinematografului expresionist: detaliul de prim-plan. Umbra pune astfel în discuție însăși natura producției cinematografice și mecanismele forței sale de atracție.[34]

Impactul acestui gen de analiză este probabil mai mare în *Nosferatu, o simfonie a groazei,* din 1922, în regia lui Murnau (il. 59). În acest film, funcția umbrei este mai subtilă. Celebra siluetă care se pregătește să urce scara este oare vampirul sau umbra lui? Distorsiunile la care au fost supuse brațele și mâinile sale (și care urmează același principiu al distorsiunii ca și cele produse anterior de artiști ca Hoogstraten și Gheyn) ne-ar putea face să credem că a doua posibilitate este cea corectă. Dar atât Murnau, cât și spectatorii știu că, potrivit unei vechi tradiții, un vampir nu are umbră. Singura

concluzie posibilă este de ordinul metadiscursului: silueta este Nosferatu „însuși", „un polip cu tentacule, translucid, lipsit de substanță, aproape o fantomă". El sălășluiește într-o lume subterană a ușilor, coridoarelor și scărilor, o lume structurată pe liniile inconștientului freudian. Văzută în această lumină, funcția de regizor este într-adevăr cea a unui „mânuitor de umbre". El portretizează conținutul întunecat al conștiinței și îl transformă într-o poveste care urmărește, după toate aparențele, o estetică anume ce accentuează analogia dintre „umbră" și „imaginea cinematografică". Dovada că această interpretare metaestetică este formulată într-o poveste nu i se oferă spectatorului decât la sfârșitul filmului, atunci când primele raze de lumină care cad asupra orașului Bremen îl distrug pe Nosferatu și când lumina se aprinde în sala de proiecție, și ecranul devine din nou alb.

NOTE

1 J. von Sandrart, *Academie der Bau-, Bild- und Malerei-Künste von 1675,* A. R. Peltzer (ed.), G. Hirth, München, 1925, p. 297.
2 Vezi P. Della Valle, *Viaggi di Pietro della Valle, Il Pellegrino,* Venezia, 1667, cartea I.
3 Vezi Rosenblum, „The Origin of Painting", pp. 279–280.
4 Vezi Bätschmann, *Nicolas Poussin,* pp. 45–46.
5 Vezi comentariile mai recente în N. Choné, *L'Atelier des nuits. Histoire et signification du nocturne dans l'art de l'Occident,* Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 1992, și B. Borchhardt-Birbauner, „Das « Nachtstück »: Begriffdefinition und Entwicklung vor der Neuzeit", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte,* XLVI/XLVII (1993/1994), pp. 71–85.
6 *Anecdotes des Beaux-Arts,* Paris, 1776, I, p. 6.
7 Leon Battista Alberti, *Despre pictură,* traducere și note de George Lăzărescu, Meridiane, 1968, cartea întâi, p.19.
8 G. Bauer, „Experimental Shadow Casting and the Early History of Perspective", *Art Bulletin,* LXIX (1987), pp. 211–219.
9 J. Dubreuil, *Perspective pratique,* Paris, 1651, p. 127.
10 C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli più illustri pittori veneti e dello stato,* Berlin, 1924, II, p. 15.

11 E. J. Olszewski, „Distortions, Shadows and Conventions in Sixteenth-Century Italian Art“, *Artibus et Historiae,* XI (1985), pp. 101–124.
12 Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst,* Rotterdam, 1678, p. 25.
13 Vezi, mai recent, C. Brusati, *Artifice and Illusion: The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten,* University of Chicago Press, Chicago, 1995, pp. 90, 193–199.
14 A. Kircher, *Ars Magna Lucis et Umbrae,* Roma, 1646, pp. 128–129. Pentru context, vezi M. Casciato, M. G. Ianniello și M. Vitale (ed.), *Enciclopedismo in Roma barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico,* Marsilio, Venezia, 1986.
15 În afară de studiile semnate de către Nägelein, Pradel și Frazer (citate în introducere), vezi M.-L. von Franz, *Shadow and Evil in Fairy Tales,* Spring Publications, Irving, 1974, în care este dezvoltată noțiunea junghiană a „umbrei“; O. Rank, *Don Juan et le Double* [1914], Payot, Paris, 1973 (vezi și *Dublul Don Juan,* trad. de Maria Vicol, Institutul European, Iași, 1997 – *n.ed.*), și M. Trevi și A. Romano, *Studi sull 'ombra,* Marsilio, Venezia, 1975.
16 Sigmund Freud, „The Uncanny“ [*Das Unheimliche,* 1919], în *Art and Literature,* A. Dickson (ed.), vol. XIV al colecției Pelican Freud Library, Penguin, Harmondsworth, 1985, pp. 347 și 358.
17 Corneille, *L'Illusion Comique,* V, 3–6.
18 H. Sckommodau, „Die Grotte der *Illusion comique*“, în *Wort und Text. Festschrift für Fritz Schalk,* Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1963, pp. 280–293.
19 Pentru detalii, vezi M. Löwensteyn, „Helse hebzucht en wereldse wellust. Een iconografische interpretatie van enkele heksenvoorstellingen van Jacques de Gheyn II“, *Kwade menses. Toverij in Nederland Volkskundig Bulletin,* XII/1 (1986), pp. 241–261.
20 Vezi și comentariile lui M. Nadin în *Die Kunst der Kunst. Elemente einer Metaästhetik,* Belser, Stuttgart și Zürich, 1991, pp. 214–215.
21 O. Rank, *op. cit.*, p. 186.
22 A. Furetière, *Dictionnaire universel,* Haga și Rotterdam, 1727, sub voce *Ombre.*
23 J. Sambucus, *Emblemata,* Anvers, 1564, p. 246.
24 W. Kraus, *Das Doppelgängermotiv in der Romantik,* Berlin, 1930; A. Hildenbrock, *Das andere Ich. Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur,* Stauffenburg, Tübingen, 1986; B. Boie, *L'Homme et ses simulacres. Essai sur le romantisme allemand,* José Corti, Paris, 1979.

25 C. A. Sarnoff, „The Meaning of William Rimmer's *Flight and Pursuit*“, *The American Art Journal,* V (1973), pp. 18–19; M. Goldberg, „William Rimmer's *Flight and Pursuit*: An Allegory of Assassination“, *Art Bulletin,* LVIII (1976), pp. 234–240.
26 G. de Chirico, „Meditations of a painter. What the painting of the future might be“, Appendix B: Manuscript from the Collection of Jean Paulhan, în James Thrall Soby, *Giorgio de Chirico,* Museum of Modern Art, New York, 1966, p. 252.
27 *Ibidem,* p. 245.
28 *Ibidem,* p. 251.
30 R. Arnheim, *Arta și percepția vizuală. O psihologie a văzului creator,* traducere de Florin Ionescu, cuvânt înainte de Victor Ernest Mașek, Meridiane, București, 1979, p. 299.
31 G. de Chirico, *Noi, Metafisici,* Roma, 1919.
32 G. De Lairesse, *Le Grand Livre des Peintres,* Paris, 1787, I, pp. 421–422.
33 C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma,* Klincksieck, Paris, 1983, I, pp. 39 și urm.
34 Vezi M. Henry, *Le Cinéma expressionniste allemand: un langage métaphorique,* Edition du Signe, Fribourg, 1971, p. 26., și L. Eisner, *L'Ecran démoniaque,* André Bonne, Paris, 1952.

V
Omul şi dublurile sale

Meines Herzens Bild zu finden
*Bei den Schatten oder Hier.**
(Hölderlin, *Diotima*)

UMBRA ÎN EPOCA LUMINILOR

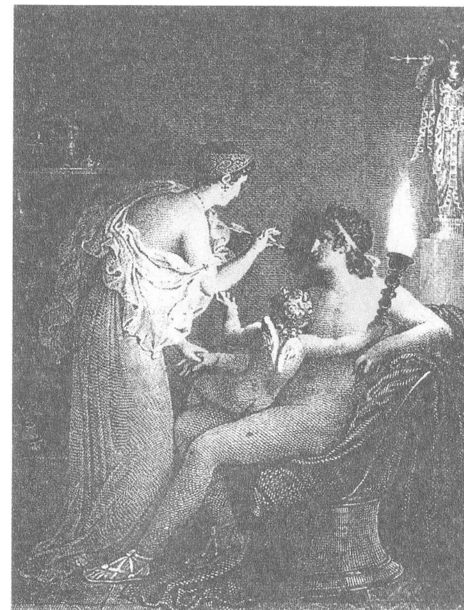
Pentru spiritele din Epoca Luminilor, miturile nu constituiau decât basme. Cel care pretindea că aruncă o lumină asupra zorilor picturii nu făcea excepție:

„Imaginația este bine exersată în găsirea originilor picturii; pornind de la aceasta, poeții au scris cele mai încântătoare povești. Dacă ar fi să le dăm crezare, o păstoriță este cea care, pentru întâia oară, dorind să aibă portretul iubitului ei, i-a desenat cu bățul o linie în jurul umbrei pe care chipul tânărului o lăsa pe perete."[1]

Acest comentariu din *Encyclopédie* amestecă nonșalant sursele într-un efort menit să învăluie problema în ceață, și nu să o clarifice. Nu reușește totuși decât să accentueze incertitudinea ce apărea încă de la Pliniu cel Bătrân: *picturae initiis incerta!* Iată unul din motivele pentru care aluzia din primul capitol al lucrării lui Rousseau *Essai sur l'origine des langues* (1781) ascunde o problemă deosebit de importantă. Autorul preferă dezbaterii „istorice" cu privire la inventarea picturii o abordare mai teoretică:

„Se spune că dragostea a fost cea care a inventat desenul. Ea ar fi putut inventa, în mod nefericit, și vorbirea; nemulțumită, o disprețuiește, având moduri mai vii de a se exprima. Ea, care cu mult drag a trasat umbra Iubitului ei,

* Să găsesc imaginea inimii mele/Printre umbre sau aici. (*N.t.*)



60. Anne-Louis Girodet-Trioson, *Originea desenului*, gravură din *Œuvres posthumes*, Paris,1829. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.

avea atâtea lucruri a-i împărtăși! Ce sunete o fi folosit pentru a face aceste mișcări cu bățul ei?"[2]

Este pentru întâia oară când fabula pliniană a fost explicit privită drept un mit al dragostei. În plus, este tot pentru prima oară când umbra conturată a fost considerată a fi nu un mijloc primitiv de expresie picturală, ci un limbaj primitiv în care se exprima iubirea.[3]

Iată cum, în interiorul visului originilor ce bântuia veacul al XVIII-lea, a putut fabula lui Butades să devină una dintre temele majore ale picturii.[4] Ceva din spiritul lui Rousseau a mai supraviețuit în tratarea iconografiei pliniene chiar și la începutul secolului al XIX-lea. În gravura ce ilustrează *Œuvres posthumes* de Anne-Louis Girodet-Trioson (il. 60), zeul iubirii însuși este cel care luminează scena cu o torță și care conduce mâna tinerei corintiene în timp ce aceasta trasează profilul iubitului ei cu o săgeată, luată probabil din tolba lui Cupidon. Scena este concepută ca un circuit neîntrerupt:

sub privirea grijulie a statuii Minervei, zeița înțelepciunii, mâinile celor doi iubiți formează un lanț continuu ce duce de la flacăra torței la portretul negru ce apare pe perete. Această gestică complicată este în același timp un transformat, chiar sublimat „limbaj al dragostei". Așezat între cei doi iubiți, micuțul Eros acoperă nuditatea necuviincioasă a tânărului, dar – datorită poziției și simbolurilor sale (aripi, torță) – se face ecoul zborului și al pasiunii. Cenzura și sublimarea – adevăratele teme ale gravurii – urmează calea deschisă de Rousseau: Girodet știe probabil că în dragoste „există mijloace mai vii de exprimare" decât în arta desenului, dar preferă să prezinte scena de dragoste ca pe un „transfer de putere" sau, așa cum o numește în poemul ce însoțește gravura, un „transport divin" ce își conduce energia erotică (care pentru Girodet este esențialmente masculină) către creația (feminină) a imaginii substitut:

„Față de această schiță se lega iar prin jurământ
În adorație mută, iar imaginea fidelă
Primea făgăduiala făcută modelului."[5]

La vremea în care Girodet își scria poemul și realiza gravura, era un fapt acceptat că desenul prin conturarea umbrei reprezenta un limbaj primitiv al dragostei. Prima conferință ținută de artistul elvețian Heinrich Füssli la Royal Academy din Londra (1801) ne oferă un exemplu excelent în acest sens:

„Arta greacă și-a cunoscut pruncia, dar grecii au legănat-o, iar Dragostea a învățat-o să vorbească. Iar dacă legenda ar merita să-i dăm crezare, povestea de iubire a tinerei corintiene care a desenat, la lumina lămpii tainice, conturul umbrei iubitului care avea să plece ne stârnește simpatia și ne face să o credem, impunându-ne, în același timp, unele observații cu privire la primele tentative tehnice de Pictură și la acea *metodă lineară* care, cu toate că a trecut aproape neobservată de Winkelmann, pare să fi rămas baza execuției chiar și după ce instrumentul pentru care fusese concepută înainte de toate a fost lăsat deoparte. [...] Primele eseuri în această artă fuseseră *skiagramele*, simple contururi ale umbrei, similare celor prezentate spre uzul vulgar al studenților și al altor paraziți ai Fizionomiei sub numele de Siluete."[6]

Observațiile lui Füssli leagă limbajul pictural timpuriu de moda contururilor decupate din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, care și-a avut sorgintea într-un joc de cuvinte privindu-l pe ministrul de finanțe al lui Ludovic al XV-lea, Étienne de Silhouette. Moda s-a răspândit în întreaga Europă și a fost adoptată de clasele de sus ca unul dintre cele mai populare jocuri de societate. Aluzia lui Füssli nu este lipsită de ambiguități. Deși o recunoștea ca moștenire a fabulei pliniene, Füssli pare să fi privit această tehnică oarecum disprețuitor, cu toate că avusese o contribuție la succesul ei cu câțiva ani înainte, dând o mână de ajutor la ilustrarea versiunii engleze a cărții *Eseuri despre fizionomie* (Londra, 1792), scrisă de compatriotul său Johann Caspar Lavater.

Lucrarea lui Lavater descrie un nou dispozitiv pentru realizarea siluetelor (il. 61). Ilustrația privind această „mașină"



61. Thomas Holloway și alții, *Mașina de desenat siluete*, gravură pentru pagina 179 din Lavater, *Essays on Physiognomy*, partea I, vol. II, Londra, 1792. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.

este mult mai clară în versiunea engleză decât în prima versiune germană (Leipzig și Winterthur, 1776). Dacă ar fi să comparăm gravura din *Eseuri despre fizionomie* cu orice reprezentare contemporană a fabulei lui Butades (il. 60), vom constata că scenariul plinian al originilor s-a transformat într-o adevărată ședință de poză, urmărind reproducerea mecanică a profilului. Decorul alegoric a dispărut, iar rolurile sexelor au fost inversate. Modelul – o femeie – este așezat pe un scaun de fabricație specială, care face corp comun cu un ecran montat pe un șevalet. De cealaltă parte a ecranului se află persoana care captează conturul umbrei modelului, ce se vede din profil, proiectată de o lumânare care arde lângă scaun. Pentru reușita procedeului, modelul trebuie să stea absolut liniștit și foarte aproape de ecran. După cum putem vedea, procedeul a fost conceput pentru a capta cu cea mai mare fidelitate posibilă imaginea în negativ a profilului. De aceea probabil a fost adesea considerat unul dintre precursorii direcți ai fotografiei.

Nu putem înțelege funcționarea, sau mai precis spus funcțiunea, „mașinii de desenat siluete" decât dacă o plasăm în contextul discursului lui Lavater despre fizionomie, asupra căruia ar trebui să ne oprim în cele ce urmează, începând cu definiția dată de el imaginii-umbră.

> „Siluetele sunt cele mai slabe, cele mai estompate imagini ale unei persoane, dar, în același timp, atunci când sursa de lumină se află la distanța potrivită și cade cum trebuie pe chipul ei pentru a-i reda profilul cu acuratețe, se poate realiza cea mai adevărată reprezentare a omului. Silueta este cea mai slabă imagine, întrucât nu reprezintă nimic pozitiv, ci doar ceva negativ, simplul contur al unei jumătăți de față. Este cea mai fidelă pentru că ea constituie expresia directă a naturii, așa cum nici cel mai iscusit pictor nu ar fi în stare să o realizeze cu mâna liberă după natură. Ce poate fi mai puțin decât imaginea unui individ în carne și oase decât simpla sa siluetă? Și totuși cât de elocventă! Aur puțin, dar din cel mai pur!"[7]



62. Gravură anonimă, *Sufletul omului,* pentru planșa 42 din Jan Comenius, *Orbis Sensualium Pictus,* Nürnberg, 1729. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.

Pentru Lavater, profilul conturat al unei umbre constituie imaginea minimală a omului, pe care el o numește *Urbild.* Mulțumită acestei calități, ea poate deveni și obiectul predilect al hermeneuticii naturii umane.

În vechea tradiție a studiilor de fizionomie, Lavater credea că fața unei persoane poartă amprenta sufletului ei. El s-a îndepărtat de tradiție doar prin importanța pe care a acordat-o profilului conturat:

> „Din siluete am acumulat mai multe cunoștințe de fizionomie decât din orice alt gen de portret; doar văzându-le, ele mi-au ascuțit simțul fizionomiei mult mai mult decât aș fi putut să o fac contemplând o natură veșnic schimbătoare. Siluetele concentrează atenția dispersată, o concentrează exclusiv asupra conturului și fac observarea mai simplă, mai lesnicioasă. Observarea și, în consecință, comparația. Fizionomia nu are o mărturie mai sigură, mai incontestabilă a adevărului său obiectiv decât cea oferită de siluetă."[8]

Cu această aserțiune, autorul *Eseurilor despre fizionomie* a făcut un mare salt înainte conceptual. De fapt, potrivit părerilor sale, nu fața umană, așa cum era tradițional acceptat, constituia reflexia sufletului, ci umbra acestui chip. Diferența este fundamentală, dat fiind că face apel, probabil în mod subconștient, la altă tradiție veche: cea care vedea în umbra omului sufletul, iar în suflet o umbră (il. 62). Implicațiile

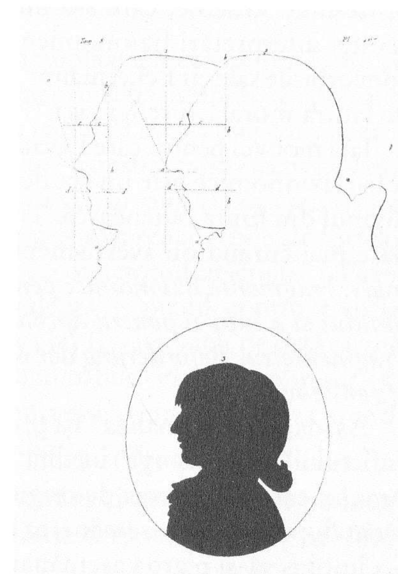
acestei devieri sunt multiple. Analizarea umbrei echivalează cu o psihanaliză *sui generis.* Pentru Lavater, profilul conturat este o hieroglifă ce trebuie descifrată. Această operațiune este considerată o adevărată hermeneutică ce are toate însușirile unei traduceri dintr-o limbă într-alta:

> „Adevăratul fizionomist are, pe lângă o putere de înțelegere clară și profundă, imaginația cea mai vie, puternică și complexă, precum și o inteligență fină și rapidă. Imaginația îi este necesară pentru a reține corect și fără efort trăsăturile unei fețe, astfel încât să le poată reînnoi în voie, și pentru a aranja aceste imagini în minte atât de bine ca și cum ar fi încă vizibile și pe cât se poate de ordonat. Inteligența îi este necesară fizionomistului pentru a putea percepe cu ușurință asemănările posibile dintre obiecte. Astfel, de pildă, el vede un cap sau o frunte purtând anumite semne caracteristice. Aceste semne se prezintă imaginației sale, iar inteligența descoperă cu ce se aseamănă. De aici, mai marea precizie, certitudine și expresie pe care le transmite imaginilor sale. El trebuie să aibă capacitatea de a uni aproximarea fiecărei trăsături pe care o remarcă; și, cu ajutorul inteligenței, să definească gradele acestei aproximări... Doar inteligența creează limbajul fizionomic, nespus de sărac în momentul de față... Tot ceea ce poate exprima acest limbaj trebuie să fie și fizionomistul în stare să exprime. El trebuie să fie creatorul unei noi limbi, pe cât de precisă și de atrăgătoare, pe atât de firească și inteligibilă."[9]

Putem vorbi astfel pe bună dreptate de crearea unei „umbro-analize" lavateriane, ce avea să devină ținta atacurilor din partea cercurilor luminate, al căror vestitor avea să fie Georg Lichtenberg:

> „Nimeni nu va râde mai mult decât mine de aroganța acelui fizionomist care ar pretinde să citească în liniile feței cele mai tainice gânduri și mișcări ale sufletului..."[10]

În ciuda tuturor criticilor împotriva metodei lui Lavater, practica ei a fost larg răspândită în jurul anului 1800, situându-se undeva între exercițiul ludic și experiența științifică. Această metodă considera umbra o emanație personală capabilă să furnizeze informații mai autentice despre persoana respectivă decât ar face-o aceasta. Fizionomia nu interpretează „expresia" unei persoane (modelul trebuie să stea absolut liniștit, imobil), ci „trăsăturile" ei. Spre deosebire de expresie (*der Ausdruck*), care reflectă starea temporară a sufletului, trăsăturile (*die Züge*) se referă la structura sa profundă.[11] Acesta este motivul pentru care umbra captată este mai prețioasă pentru fizionomist decât chipul viu din fața lui. Ceea ce ascunde persoana, dezvăluie umbra. Se explică astfel succesul său ca joc de societate; toți cei care luau parte erau cuprinși în egală măsură de un simțământ de teamă și de speranță: teama de a-și dezvălui vreo infirmitate sufletească și speranța de a oferi privirii celorlalți unele calități ascunse, neprețuite.



63. Johann Caspar Lavater, *Studiu fizionomic,* Leipzig și Winterthur, 1776. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.

Am greși profund dacă am crede că prin lectura celor patru volume ale *Eseurilor despre fizionomie* am găsi cheia descifrării profilului uman. Lavater, într-adevăr, și-a revizuit în permanență eseurile. Ele sunt o colecție de încercări repetate de a codifica un limbaj, cu toate că autorul nu a reușit niciodată să-i stabilească gramatica. Și, în ciuda eforturilor lui Lavater de a interpreta linia care unește fruntea cu bărbia (il. 63), acestea au rămas în stadiu experimental și intuitiv. De aceea, propriile noastre investigații se vor axa mai curând asupra originii și structurii hermeneuticii lui Lavater, și nu atât asupra rezultatelor sale practice, care sunt, fără îndoială, de domeniul fanteziei. Misiunea noastră nu constă în a judeca dacă acest proces este motivat sau absurd, ci de a reflecta asupra faptului fundamental că hermeneutica lui Lavater urmărește să descifreze omul ca ființă morală prin intermediul umbrei. Semnificația simbolică a acestui demers nu poate fi înțeleasă decât dacă ținem cont de faptul că, pentru Lavater, studiul fizionomiei a fost rezultatul unei vocații religioase care l-a îndemnat să se instruiască pentru a deveni pastor protestant. Goethe, care s-a implicat inițial în elaborarea acestei interpretări fizionomice, remarca foarte deschis în convorbirile sale cu Eckermann: „[Lavater] se interesa numai de latura morală și religioasă.“[12]

Iată motivul pentru care Lavater a insistat că practica descifrării fizionomice este un act de iubire, menit să descopere divinul din ființa omenească. Titlul complet al lucrării sale pare mai curând un avertisment împotriva oricăror defăimări: *Fragmente fizionomice pentru promovarea cunoașterii omului și a iubirii pentru aproapele său (Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe).*

Așadar, „umbranaliza“ își propune să fie o „tămăduire a sufletului“ (*Seelensorge*) inedită. Ea pornește de la concepția omului care ține seama de originea lui divină. Omul a fost făcut după chipul și asemănarea lui Dumnezeu. Dar păcatul l-a împins să-și piardă asemănarea divină. Raportul său cu

divinitatea a fost întunecat de carne.[13] Ținând seama de acest gen de raționament, ne-am putea întreba dacă Lavater a fost într-adevăr de bună-credință când declara că acea căutare a divinului din om l-a condus la practica fizionomică. Sau, și mai precis, se pune următoarea întrebare: oare putem să-L întâlnim pe Dumnezeu în *umbra omului?* Avem toate motivele să credem contrariul. Ceea ce Lavater căuta de fapt nu era latura pozitivă, divină a omului, ci partea lui negativă, păcătoasă. Asertiunea aceasta este suficient de gravă pentru a necesita o justificare.

Să examinăm, de aceea, încă o dată semnificația profilului conturat, oferită de Lavater. Ea avea doar valoare de sinecdocă (*pars pro toto*) și se baza pe ideea că umbra umană este o imagine plină de semnificații:

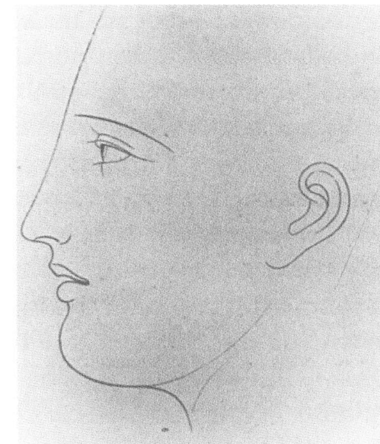
> „Sunt de părere că un om văzut în siluetă din toate unghiurile – din cap până în picioare, din față, din profil, semiprofil, trei sferturi – ar permite noi descoperiri fundamentale cu privire la caracterul omnisemnificativ al corpului omenesc.“[14]

Regăsim aici, de manieră implicită, ideea că omul este „el însuși“, înainte de toate, în proiecția umbrei. Importanța acordată profilului rezidă în faptul că acesta este considerat o exteriorizare directă a sufletului – construcția sa efectivă. Nasul, în mod special, cu protuberanța sa mai mult sau mai puțin marcată, este una dintre creațiile cele mai remarcabile ale forțelor interne: el este, credea Lavater, „contrafortul creierului“ (*Widerlage des Gehirns*).[15] Echivalența – profil conturat/suflet omenesc – este, după părerea lui Lavater, atât de desăvârșită, încât expresiile sunt interschimbabile. Profilul conturat *este* sufletul exterior, iar fizionomia este o practică aptă să urce de la profil la energiile psihice din care este compus:

> „Fizionomia, în sensul restrâns al cuvântului, este o interpretare a forțelor sau știința care studiază semnele forțelor...“[16]

Dar cea mai importantă întrebare a rămas fără răspuns. Dacă fizionomia lui Lavater se bazează exclusiv pe interpretarea *liniei profilului,* atunci de ce ilustrațiile din cartea sa nu sunt liniare, ci prezintă în întregime capul omului sub forma unei mari pete întunecate? Dilema apăruse mai demult, când, ajutat de prietenul său Zimmermann, Lavater finaliza detalile tehnice pentru realizarea primei ediții a *Fragmentelor fizionomice.* După câteva ezitări, a preferat, în cele din urmă, umbrele în locul contururilor goale. Zimmermann a fost cel care a decis că „imaginea umbrelor trebuie să fie neagră" (*Schwarz sollen Schattenbilder sein*). Lavater a părut la început reticent, sau mai exact, prudent: „Siluetele trebuie să fie precise; trebuie să ne distanțăm de arta neagră" (*Die Silhouetten sollen genau sein, können nicht Schwarzkunst sein*). A propus chiar soluția intermediară a umbrelor cenușii, pentru a o abandona în ultimul moment.[17] Primul volum al ediției din 1775 al *Fragmentelor fizionomice* a fost ilustrat în mare majoritate cu umbre negre conturate, așa cum se va întâmpla și cu următoarele trei volume. Incertitudinile inițiale și soluția finală demonstrează însă, împreună, că imaginea-umbră, departe de a fi lipsită de implicații simbolice, era atât de plină de ele, încât Lavater însuși a fost îngrijorat ca nu cumva să iasă prea mult în evidență.

Nehotărârea sa cu privire la culoarea profilului fizionomic, care a marcat nașterea faimei ilustrațiilor lui Lavater, nu poate fi total înțeleasă decât în contextul retoricii culorilor, care a caracterizat ultimul pătrar al veacului al XVIII-lea. Atunci când, în 1778, a dorit să reprezinte „frumusețea pură" (il. 64), Alexander Cozens a ales profilul pur liniar al unui chip, ceea ce a dus la integrarea fondului alb al paginii în simbolistica desenului. A fost conștient totuși că imaginea sa era produsul unui pur proces intelectual, „statistic".[18] Cozens n-ar fi îndrăznit niciodată să reprezinte *simpla frumusețe* sub forma unei umbre negre, pentru că pe vremea aceea negrul era strict codificat drept o culoare-cheie în cadrul unei alte categorii estetice: sublimul. Pentru Edmund Burke, „întune-



64. Alexander Cozens, *Frumusețe simplă,* gravură pentru planșa 1 din lucrarea sa *Principles of Beauty, Relative to the Human Head,* Londra, 1777–1778. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.

ricul este una dintre sursele sublimului", care, nu trebuie să uităm, este o sursă a „neplăcerii estetice". Într-un capitol important al tratatului său, dedicat „efectelor negrului", Burke compară puterea de percepție a negrului cu șocul unei căderi.[19]

„Pericolul abisului" pe care Burke l-a descoperit în atractivitatea negrului nu i-a fost cu totul străin lui Lavater, care a perceput destul de repede conotațiile cvasimagice ale manipulării umbrelor:

> „Eu nu predau o artă neagră, al cărei secret aș fi putut să-l păstrez pentru mine..."[20]

Această declarație este probabil circumstanțială. Se știe că Lavater a elaborat o serie de reguli secrete (*Geheimregeln*) pentru ca întreaga umbră să poată fi citită, cu toate că „nu erau destinate mâinilor impure ale Publicului"[21]. Mai știm și că în viața sa personală și în mediul apropiat lui au avut loc evenimente destul de ciudate, printre care n-au lipsit crizele nevrotice, sinuciderile și exorcismele. Dar, întrucât acestea sunt de domeniul biografiilor[22], este suficient să constatăm că, după toate probabilitățile, succesul temporar de care s-a bucurat fizionomia lui Lavater s-a datorat în mare parte faptului că era o altă formă de divinație. În timp

ce unii dintre contemporanii săi se ocupau cu chiromanția, ghiceau în zaț de cafea sau citeau liniile frunții[23], Lavater citea... umbrele.

Paradoxal, acest demers este consecința unor investigații asupra miturilor, întreprinse în spiritul Luminilor. Evenimentul cel mai important care a avut loc pe vremea când Lavater își cristaliza metoda de examinare a conturului umbrelor în vederea înțelegerii sufletului omenesc, și care o explică în parte, a fost ceea ce se poate numi „moartea Diavolului"[24]. În istoria demonologiei, anul 1776 constituie o dată importantă, datorită apariției, la Berlin, a unei lucrări anonime, intitulată *Despre non-existența Diavolului* (*Über die Non-Existenz des Teufels*). Așa cum avea să se descopere în curând, autorul lucrării era pastorul Christian Wilhelm Kindleben[25], care și-a expus cu o claritate fără precedent părerea potrivit căreia Diavolul exista doar în mintea teologilor și în inimile oamenilor răi: „Nu căuta Diavolul în afară, nu-l căuta în Biblie, el se află în inima ta" (*Suche den Teufel nicht ausserhalb, suche ihn nicht in der Bibel; er ist in deinem Herzen*)[26]. Fusese făcut un pas important: Diavolul cedează locul Răului, iar acesta devine un principiu psihofilozofic ce își are locul în inima omului.[27]

Umbra lui Lavater este, de aceea, o umbră literalmente generată de Epoca Luminilor. Ea nu este substitutul Diavolului, ci o manifestare fizică a lui.

În lumina acestor aserțiuni, să ne întoarcem la „mașina de desenat siluete" (il. 61). Este posibil ca doamna de pe scaun să nu se fi așezat dacă ar fi știut că bărbatul din spatele ecranului era angajat într-o practică aflată la limitele legalității. Acesta încerca să capteze o imagine a sufletului ei, ca prim pas într-un demers hermeneutic. Este interesant, chiar izbitor, să ne dăm seama cum „mașina" lui Lavater combina ideile inspirate de fabula pliniană cu instrumentul folosit tradițional de creștinism (dar abolit de protestanți) pentru „tămăduirea sufletelor": confesionalul.

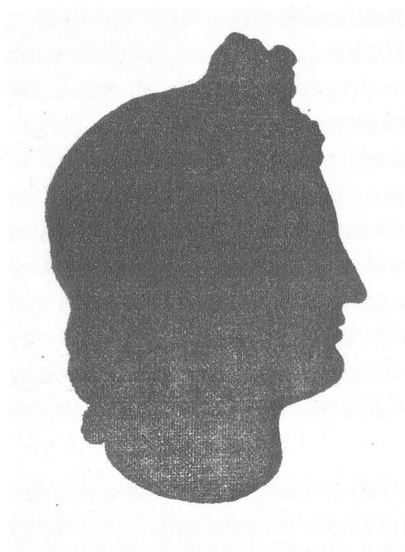
Această scenă ar putea fi considerată *grosso modo* ca o traducere în termeni vizuali a unei confesiuni. Verbalizarea vieții interioare (comună în timpul spovedaniei) este înlocuită cu proiectarea ființei din interior către exterior prin intermediul umbrei. Fizionomistul privește imaginea care i se oferă prin ecranul de proiecție cam în același fel în care preotul ascultă vocea anonimă ce ajunge la el filtrată, fără trup, de dincolo de grilaj. Întocmai unui confesor, fizionomistul are acces la tainele sufletului și tot precum acesta găsește mai curând omul decăzut decât pe cel creat „după chipul și asemănarea lui Dumnezeu". Acesta este demersul la care se gândea Lavater atunci când descria fizionomistul ca pe un „clarvăzător creștin":

> „El (adevăratul fizionomist) trebuie să fie dotat cu caracterul acelor apostoli și al primilor creștini care aveau darul de a recunoaște spiritele și de a citi gândurile sufletului."[28]

Doar că Lavater nu citea sufletele oamenilor, el citea umbrele lor. Pentru el, umbra era locul imaginar în care sufletul se arată plin de păcate. De aceea, hermeneutica fizionomică poate fi considerată un exercițiu prin care sufletul-umbră este interogat și interpretat. Într-o anumită măsură, ea poate fi privită și ca un act de iubire, dar cu o condiție: să se țină seama de pesimismul funciar al naturii umane. Acesta nu caracteriza doar filozofia lui Lavater, ci și Epoca Luminilor. Diderot a avut și el de spus ceva cu privire la acest subiect:

> „În întreaga lume nu există un om perfect constituit, nu poate fi găsit omul perfect sănătos. Specia umană este doar o masă de indivizi mai mult sau mai puțin deformați, mai mult sau mai puțin bolnavi."[29]

De aceea nu trebuie să ne surprindă faptul că Lavater a supus unei analize fizionomice tocmai imaginea care pe vremea aceea era considerată perfectă: *Apollo din Belvedere* (il. 65). El a făcut-o în deplină cunoștință de cauză, dat fiind că citează elogiile entuziaste aduse acestei statui de Johann



65. Johann Caspar Lavater, *Studiu fizionomic al lui Apollo din Belvedere.* Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.

J. Winckelmann în istoria sa dedicată artei Antichității din 1764, *Geschichte der Kunst des Altertums:*

> „Observă în spiritul regatului frumuseți imateriale și încearcă să devii creatorul unei naturi celeste și să-ți umpli spiritul cu frumusețile ce transcend natura. Pentru că aici nimic nu este muritor, nimic nu are bietele mijloace umane. Nici o venă, nici un nerv nu încălzesc sau animă acest corp. Nu, el este un spirit celest care, curgând ca un dulce fir de apă, a umplut în totalitate conturul acestei figuri."[30]

Lavater nu ascultă decât pe jumătate apelul lui Winckelmann. Ilustrația sa este dublă. Primul contur, umplut cu albul paginii, ne reamintește de demersul lui Cozens în ilustrarea „frumuseții pure" (il. 64). Cel de-al doilea reduce capul lui Apollo la o umbră conturată – un mod nu prea ortodox de a trata un zeu nemuritor. Dacă începutul analizei lui este aparent pozitiv, concluzia frizează catastrofa:

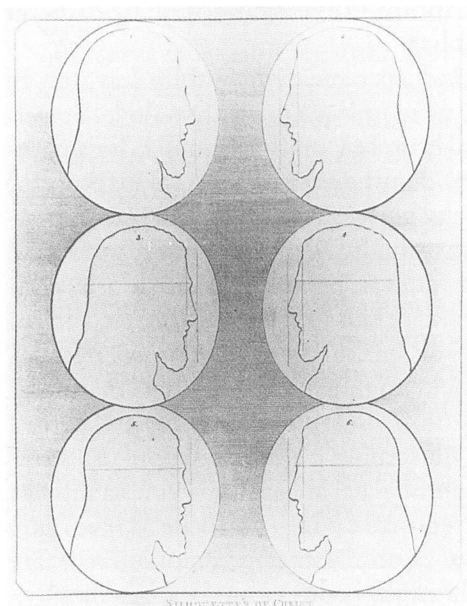
> „Am desenat de două ori după umbră acest cap al lui Apollo, apoi l-am redus și cred că am reușit să-l aduc la

> ceva care confirmă sentimentul lui Winckelmann. Nu te plictisești niciodată să privești aceste contururi. Într-adevăr, nu se poate spune nimic despre ele, tremurăm și tot ceea ce putem rosti este insuportabil. Totuși, din această masă confuză putem scoate în evidență următoarele:
> Caracterul sublim al frunții, modul în care fruntea este într-o relație perfectă cu întreaga față; curba frunții în relație cu partea de jos a feței; modul în care bărbia se curbează către gât.
> Cred că dacă conturul nasului ar fi o linie perfect dreaptă, acest profil ar da impresia unei și mai mari *puteri nobile,* a unei și mai mari *puteri divine.* Nasul complet concav față de conturul profilului constituie un semn al unei anumite slăbiciuni."[31]

Efectul acestei ultime observații a lui Lavater este comparabil cu prăbușirea întregului eșafodaj de valori morale fundamentate pe acel gen de valori estetice pe care Winckelmann a încercat să le construiască în jurul imaginii sale fetiș. Totul depinde de nasul lui Apollo, iar slăbiciunea lui de caracter este *dezvăluită* de umbră.

Să examinăm mai îndeaproape demersul lui Lavater. El se bazează pe reducții ce se îmbucă unele într-altele. Statuia este redusă la cap, capul la umbră, umbra capului la linia nasului. Linia problematică demitizează un trup (al lui Apollo) considerat drept modelul perfecțiunii. Polemica este îndreptată direct împotriva textului lui Winckelmann și a utilizării noțiunii de contur. Într-adevăr, pentru istoricul de artă, conturul (*die Umschreibung*) era o *linie semnificativă*, fiindcă era inundată (*ergossen*) de spiritul divin (*himmlischer Geist*). Dar, dacă pentru Winckelmann spiritul divin se manifestă în conturul trupului (*die Umschreibung der Figur*), pentru Lavater, care fără nici un scrupul a eliminat trupul din sistemul de valori, un alt contur – cel al nasului – vine să infirme existența reală a oricărei forțe divine (*göttliche Stärke*) care ar fi putut să acționeze ca unul dintre principiile creatoare ale acestui „zeu" (al luminii) redus acum la o „umbră".

Demersul este simbolic și trebuie să continuăm interpretarea lui. Apollo nu este un zeu oarecare, ci zeul Luminii. Reducția lui Lavater plasează umbra în antiteză directă cu lumina, vizând direct panteonul anticilor. De-abia peste un an s-a găsit în sfârșit cheia problemei ridicate de „umbranaliza" lui *Apollo din Belvedere.* Într-adevăr, Lavater va dezvălui doar în cel de-al doilea volum al *Fragmentelor* (1776) modelul său de perfecțiune fizionomică (il. 66). Aceste ilustrații, în care expune (într-o manieră evident stereotipă) șase profiluri ale lui Cristos, dezvăluie de la o primă privire fugară linia nasului a cărei lipsă o deplângea Lavater la *Apollo din Belvedere.* Cu aceeași ocazie vom descoperi că ceea ce diferențiază cele șase siluete ale lui Cristos de celelalte planșe din carte este faptul că toate sunt – și cum ar putea fi altfel? – ceea ce putem numi în mod paradoxal „profiluri de umbre fără umbre".



66. Thomas Holloway, după J.H. Füssli, *Siluete ale lui Cristos,* gravură pentru pagina 212 din Lavater, *Essays on Physiognomy,* partea I, volumul II, Londra, 1792. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.

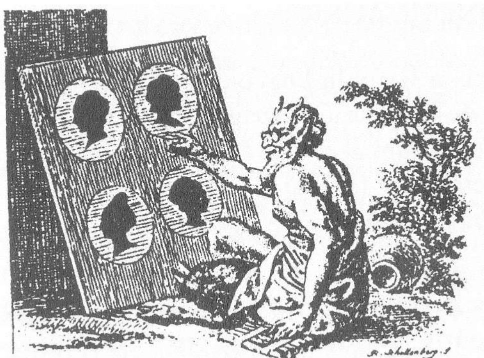
Să ne imaginăm ce-ar fi gândit Diavolul – care, dorind să arate că nu era mort de-a binelea, a apărut într-una din vinietele celui de-al doilea volum al *Fragmentelor* lui Lavater – privind siluetele pictate din fața lui (il. 67). Probabil că ar fi repetat vorbele lui Lavater:

> „Ce poate fi mai puțin decât imaginea unui individ în carne și oase decât simpla sa siluetă? Și totuși cât de elocventă! Aur puțin, dar din cel mai pur!"[32]

Aceste cuvinte – vom continua să ne exersăm imaginația – ar fi putut fi pronunțate de „omul în gri" care a cumpărat umbra lui Peter Schlemihl în anul 1814 (il. 68).

Povestea este cunoscută. Schlemihl, un băiat sărac plecat în căutare de lucru, ajunge din întâmplare într-o societate de milionari. Disprețuit din cauza sărăciei sale, este abordat de un individ ciudat, îmbrăcat în gri, care amuză societatea elegantă scoțând din buzunar cele mai neașteptate obiecte. Îi face o propunere lui Schlemihl pe care acesta o acceptă: în schimbul umbrei, îi va da o pungă magică, o pungă care, orice s-ar întâmpla, va rămâne plină cu aur. Și astfel, Schlemihl devine incredibil de bogat, dar tot atât de incredibil de nefericit, pentru că, văzându-l lipsit de umbră, oamenii îl privesc cu suspiciune și teamă. Omul în gri îi propune atunci un al doilea schimb: îi va lăsa punga și îi va înapoia umbra, dar Schlemihl va trebui să-i dea sufletul după moarte. Tânărul rezistă tentației, alungă Diavolul și aruncă punga magică în prăpastie. Își salvează sufletul, dar nu își recapătă umbra. Soarta vrea ca el să devină apoi posesorul unor cizme fermecate cu care poate colinda lumea. Din acea clipă va trăi în solitudine absolută, iar pasiunea lui pentru botanică îi va readuce liniștea și fericirea pierdută.

Autorul, Adelbert von Chamisso, ne asigură că avem de a face cu o „poveste minunată", fapt de care ne-am putea îndoi. Cu ocazia apariției ediției franceze, în 1839, Chamisso



67. Johann Caspar Lavater, *Satir în fața unor siluete,* 1776, gravură.

a adăugat o „prefață savantă, din care curioșii vor afla ce este umbra“:

„Un corp opac nu poate fi niciodată luminat de un corp luminos, iar spațiul lipsit de lumină și situat pe partea neluminată este ceea ce se numește « umbră ». Astfel, umbra propriu-zisă reprezintă un solid a cărui formă depinde de cea a corpului luminos, de cea a corpului opac și de poziția acestuia din urmă față de corpul luminos. Umbra văzută pe o suprafață plană situată în spatele corpului opac care o produce nu este altceva decât o parte a acestei suprafețe în solidul care reprezintă umbra.“

Tonul naiv-științific al acestei explicații vizează un obiectiv foarte precis de sorginte morală, ce se materializează ca rezultat al unui evident salt semantic:

„În timp ce știința finanțelor ne învață importanța banilor, știința umbrei nu este larg cunoscută. Fără să se gândească la solid, nesăbuitul meu amic a râvnit la bani, cărora le cunoștea valoarea. El dorește ca noi să tragem foloasele dintr-o lecție pe care a plătit-o scump, iar experiența sa ne strigă: gândiți-vă la solid.“[33]

Acest sfat, surprinzător și oarecum suspect din partea autorului, a dat naștere unei lungi serii de interpretări la care a fost supusă în timp celebra poveste. În loc să le abordăm



68. Georg Cruikshank, *Omul în gri apucând umbra lui Peter Schlemihl,* gravură pentru *Peter Schlemihl,* Londra, 1824, ediția a II-a, 1827, traducere în limba engleză de Sir John Bowring a romanului lui Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte,* 1814.

pe acestea[34], aș dori să discutăm o problemă de principiu, care în cazul de față este natura *interpretabilă* a trocului umbrei. Schimbul care declanșează povestea este prin natura lui paradoxal. Umbra constituie prototipul semnului de nestrămutat. Ea nu poate fi despărțită de obiectul pe care

îl dublează, este coexistentă și simultană cu el. Pentru a propune (și a încheia) un astfel de troc, trebuie să acceptăm că poate fi schimbată contra altceva și că ar avea valoare de schimb. Trebuie, ca atare, să-i acceptăm reificarea.

Episodul schimbului insistă exact asupra acestui aspect. Misteriosul cumpărător desfășoară sub ochii personajelor (și ai cititorului) o întreagă gamă de obiecte care cresc treptat ca mărime și valoare: scoate din buzunarul său tafta englezească, un telescop, un covor, un cort cu țăruși și corzi și, în sfârșit, trei cai înșeuați... Acesta este, desigur, prologul la momentul-cheie, acela al reificării umbrei, care are toate caracteristicile unei investituri operate de omul în gri:

> „Îngăduiți-mi, domnul meu, să vă spun că în scurtul timp cât am avut norocul să mă aflu în preajma domniei voastre am putut admira, de câteva ori, prea frumoasa dumneavoastră umbră, pe care o aruncați nepăsător și cu un nobil dispreț în lumina soarelui – această superbă umbră se găsește aici, la picioarele domniei voastre. Iertați-mi, vă rog, propunerea cam îndrăzneață. Oare n-ați fi dispus să-mi cedați umbra?“[35]

Discursul omului în gri marchează trecerea prin care umbra unui „nimic“ devine umbra unui „ceva“. Observăm cum umbra „nimicului“ va căpăta treptat valoare de schimb... Ciudata persoană nu folosește limbajul dur al tranzacțiilor comerciale (*a vinde/a cumpăra*), ci vorbește eufemistic, spunând „a ceda“ (*überlassen*). Schlemihl însuși va face pasul necesar, chiar dacă acesta apare sub forma unei întrebări:

> „Ce se cuvenea să cred despre cererea aceasta atât de stranie, de a mi se cumpăra umbra?“

Odată pronunțată întrebarea, umbra este integrată în sistemul de obiecte ce pot intra sau ieși din buzunarul omului în gri:

> „Am în buzunar unele lucruri care nu vor părea tocmai fără valoare în ochii domniei voastre; pentru această

> neprețuită umbră, nu m-aș da în lături de la suma cea mai ridicată.“

Umbra a fost supusă unei duble operațiuni: în primul rând, a fost reificată (omul în gri ia umbra de pe iarbă, o împăturește și o vâră în buzunar) și, în al doilea, a fost învestită cu o valoare inestimabilă, o valoare nelimitată ce se materializează sub forma unei pungi fără fund. Prin aceasta, umbra devine un bun simbolic la superlativ. Acesta este momentul în care omului în gri i se alătură Lavater. Întâlnirea lor este și ea simbolică; acesta este și motivul pentru care nu ar avea rost să cercetăm, la nivel faptic, „influența“ lui Lavater asupra lui Chamisso. Drumurile lor se întâlnesc doar la nivel simbolic, întrucât – atât pentru omul în gri, cât și pentru fizionomist – umbra este neprețuită doar ca substitut al sufletului. Atât pentru unul, cât pentru celălalt, umbra este mijlocul prin care e determinat eul, prin care i se definește identitatea. A-ți vinde umbra echivalează în acest caz cu pierderea identității: acum ești „cineva“, iar în clipa următoare ești „nimeni“.

Poate că vom înțelege mai ușor gândirea lui Chamisso dacă vom ține seama că *Peter Schlemihl* s-a publicat curând după realizarea piesei *Jemand und Niemand* (*Cineva și nimeni*), în care Achim von Arnim dă o versiune modernizată a unei vechi fabule englezești care povestește aventurile lui *Nimeni* (*Nobody*).[36] Întreaga primă parte a romanului lui Chamisso poate fi considerată un fel de joc lingvistic, axat pe eforturile persoanei fără umbră de a-și depăși condiția de „Nimeni“ și de a deveni „Cineva“.[37]

Să analizăm din această perspectivă ce va face Schlemihl după ce și-a vândut umbra și s-a reîntors în singurătatea camerei sale de hotel:

> „Am scos din sân punga aceea blestemată și, cu un fel de furie care creștea în sufletul meu asemenea unui incendiu hrănindu-se din sine însuși, am răsturnat din ea aur, tot mai mult aur, împrăștiindu-l pe podea, călcându-l în

picioare, făcându-l să zornăie și aruncând grămadă peste grămadă din metalul acela blestemat, desfătându-mi biata inimă cu luciul și sunetul lui până ce, sleit, am căzut eu însumi pe movila de aur, scormonind-o cu unghiile, tăvălindu-mă pe ea. Astfel trecu ziua și seara. Nu am deschis nici o clipă ușa și noaptea m-a găsit zăcând pe aur. Apoi m-a biruit somnul."

Această scenă puternică, ce pare să se desfășoare în singurătate absolută, implică, de fapt, mai mulți participanți la acțiune: sufletul, umbra, eul, aurul. Gestul lui Schlemihl de a lua punga „din sân" (*aus meiner Brust*) pentru a o arunca pe pardoseală are o dublă semnificație. Denotă, pe de-o parte, pierderea bruscă a valorii intrinsece a banilor și evidențiază valoarea lor de substitut. Pardoseala este locul unde ar fi trebuit să se afle umbra înstrăinată. Dar aurul rămâne aur chiar și azvârlit pe jos, iar trupul care îl acoperă în cele din urmă, ca și cum ar dori să-și lase amprenta, este, în absența umbrei, trupul acelui „Nimeni".

POVESTEA LUI PETER SCHLEMIHL VĂZUTĂ PRIN CÂTEVA ILUSTRAȚII

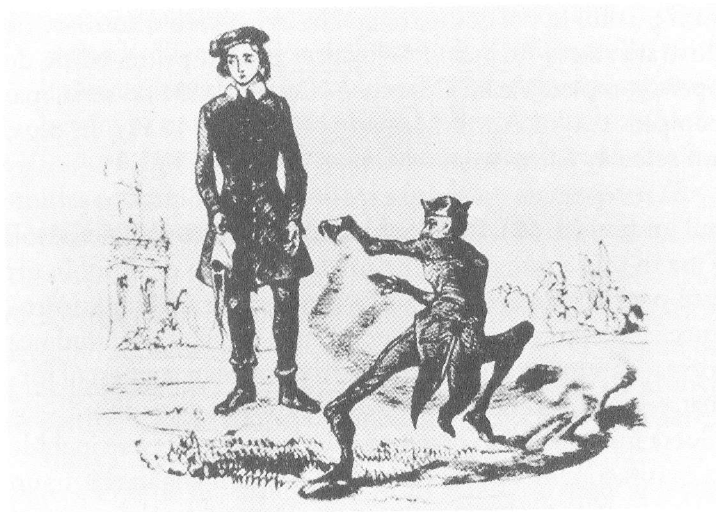
Comentatorii, în marea lor majoritate, au văzut pe bună dreptate în romanul unui om care și-a pierdut umbra povestea unei pierderi simbolice a determinării. Dintre numeroasele interpretări de care a beneficiat acest text, îmi propun să le abordăm pe cele care îl privesc în modul cel mai direct: primele ilustrații ale romanului.[38] Am pornit de la premisa că ilustrațiile constituie implicit o interpretare a textului, ceea ce în cazul lui *Peter Schlemihl,* unde pierderea hotărârii apare sub forma pierderii unei imagini, are o importanță deosebită. Am optat mai întâi pentru gravurile lui Georg Cruikshank, foarte apreciate de Chamisso, realizate pentru prima ediție ilustrată a romanului (Londra, 1827). Ori de câte ori

va fi posibil le voi compara cu alte două serii ulterioare de ilustrații: seria lui Adolf Schrödter pentru prima ediție de opere complete ale lui Chamisso (Leipzig, 1836) și seria, mai complexă, a lui Adolf Menzel (Nürnberg, 1839). În plus, am selectat patru scene-cheie.

Să începem cu episodul care declanșează intriga: schimbul umbrei (il. 68). Peter Schlemihl se află cu spatele la noi. Ține în mână punga lui Fortunatus, în timp ce omul în gri este pe cale să intre în posesia umbrei. Cruikshank introduce în gravura sa două idei noi. Prima privește similitudinea formală dintre Diavol și umbră. În prim-plan, arabescul format pe jos de silueta Diavolului – propria sa umbră – și silueta lui Schlemihl formează o linie continuă ce se închide în ea însăși. Umbra eroului nostru pare a fi angajată într-un dialog mut cu umbra omului în gri. Punctul final de contact



69. Adolf Schrödter, *Omul în gri apucând umbra lui Peter Schlemihl,* gravură pentru Chamisso, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte,* Leipzig, 1836. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.



70. Adolf Menzel, *Omul în gri apucând umbra lui Peter Schlemihl*, gravură pentru Chamisso, *Peter Schlemihl*, Nürnberg, 1839. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.

între Schlemihl și umbra sa este pe cale de a fi desfăcut de mâinile iscusite ale Diavolului. Devierea de la text este pe cât de evidentă, pe atât de semnificativă:

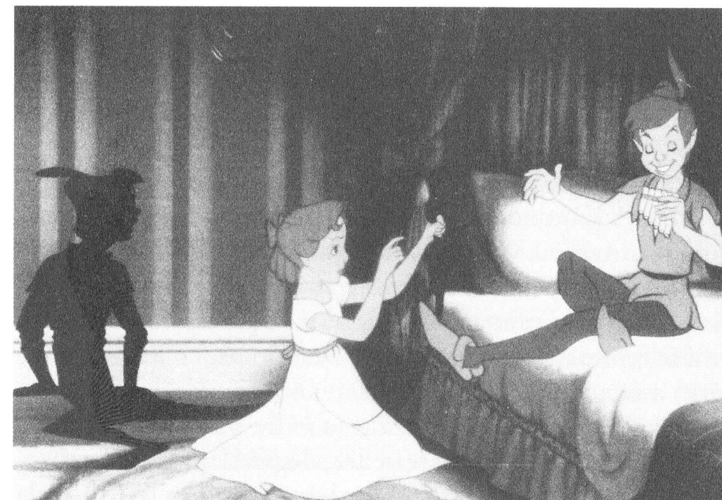
„...îi apucai mâna repede:
— Fie! încheiem târgul; îmi dați punga și vă dau umbra.
Bătu palma cu mine, îngenunche fără zăbavă în fața mea și l-am văzut cum, încet, cu o îndemânare demnă de admirat, desprinse umbra, cât era de lungă, de pe iarbă, o ridică, o înfășură și în sfârșit o vârî în buzunar."

Ne putem întreba pe bună dreptate de ce a preferat Cruikshank să se îndepărteze de la litera textului și să prezinte Diavolul luând umbra de la picioare, și nu de la cap. Întrebarea devine și mai stringentă atunci când constatăm că peste zece ani Schrödter va reveni la o reprezentare mai fidelă a textului (il. 69), arătând Diavolul rulând umbra de la cap, sub ochii uimiți ai proprietarului, în timp ce Menzel (il. 70)

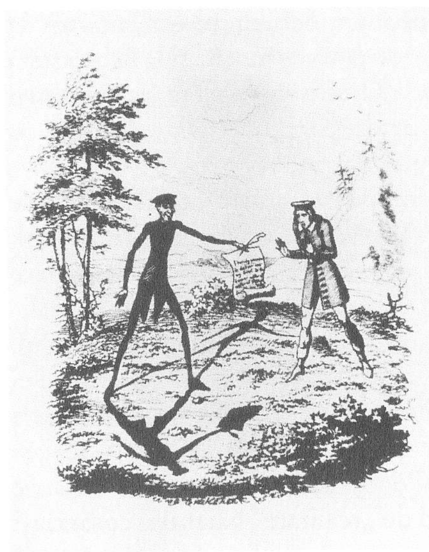
va opta pentru un compromis: Schlemihl este martor la preluarea umbrei (așa cum se petrece în text și la Schrödter) pornind de la picioare, ca la Cruikshank. El merge însă mai departe decât acesta din urmă, pentru că Diavolul ține cu ambele mâini cele două picioare ale umbrei.

Îndepărtarea acestei prime ilustrații de la întâia scenă-cheie din roman se explică prin faptul că gravura lui Cruikshank își propunea să vizualizeze pierderea umbrei ca o pierdere a „principiului realității". Cu toate acestea, principiul realității privește corpul eroului, greutatea lui, contactul cu solul. Întrucât punctul de contact dintre umbră și proprietarul ei se află la picioare, el a considerat că operațiunea de detașare a umbrei ar trebui să înceapă din acel loc. În sfârșit, același raționament o va face pe Wendy, în *Peter Pan* de J. M. Barrie (1904), să confere un grad de „realitate" băiatului cosându-i umbra de picioare (il. 71).

Dacă vom lua în considerare cea de-a doua scenă-cheie din roman, cea în care Diavolul este dispus să-i dea înapoi



71. Scenă din Walt Disney, *Peter Pan*, 1953.
© Disney, cu permisiune specială de reproducere.



72. Georg Cruikshank, *Omul în gri oferindu-i umbra lui Peter Schlemihl în schimbul sufletului acestuia*, gravură pentru ediția londoneză din 1827 a romanului *Peter Schlemihl*. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.

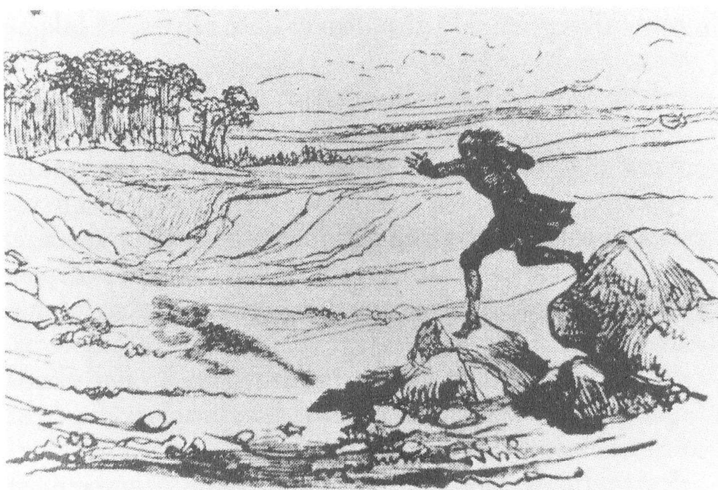
eroului umbra în schimbul sufletului (il. 72), vom vedea că Schlemihl este reprezentat într-o stare de semilevitație, în timp ce Diavolul este bine înfipt în pământ, datorită faptului extraordinar că posedă (așa cum se menționează în text) două umbre. În gravura lui Cruikshank, cele două umbre au statutul de participanți autonomi la acțiune. Umbra din prim-plan are toate elementele care să îndreptățească presupunerea că ar aparține Diavolului, întrucât repetă gestul ademenirii și întinde, prin reduplicare, un pact negru inocentului nostru erou. Cea de-a doua umbră este filiformă, lipsită de orice indicii personale. Dar este umbra lui Schlemihl, întrucât pare să-și recunoască stăpânul și să-și manifeste dorința de a se reîntoarce la el. Este interesant modul în care ilustratorul a recurs la cunoștințele sale intuitive de psihologie a formei și percepției pentru a transmite mesajul său cititorului/privitorului. Se poate vedea, de pildă, că jocul umbrelor creează pe pământ un fel de dreptunghi, cu o diagonală foarte pronunțată. Dreptunghiul nu este închis. Rămâne, cum s-ar spune, deschis, dat fiind că pactul eșuează.

Această scenă atât de elaborată la Cruikshank este practic ignorată de ceilalți doi ilustratori. Trece neobservată de Schrödter, iar Menzel nu o schimbă cu nimic. Dimpotrivă, alt episod pare să fi oferit celor trei ilustratori ocazia să-și exprime diferențele fundamentale. Mă refer la episodul urmăririi umbrei:

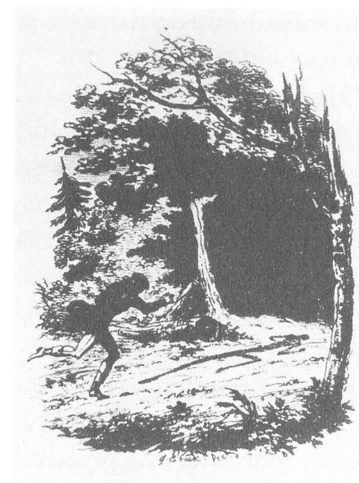
„În dimineața celei de a patra zile, mă găseam pe o întindere nisipoasă și scăldată în soare și ședeam pe niște sfărâmături de stânci, în lumina soarelui, căci acum îmi plăcea să mă bucur de razele lui, după ce atâta vreme le dusesem lipsa. Inima mea se hrănea liniștită cu propria sa disperare. Deodată, un zgomot ușor mă făcu să tresar. M-am uitat în jur, gata să fug, dar n-am văzut pe nimeni. Pe nisipul însorit însă am zărit alunecând o umbră care avea multă asemănare cu a mea și care se plimba singură, ca și când și-ar fi pierdut stăpânul. În clipa aceea s-a trezit în mine o dorință puternică. „Umbră – mi-am spus eu – îți cauți stăpânul? Vreau eu să-ți fiu stăpân!" și am sărit să pun mâna pe ea. Mă gândeam că dacă reușesc să calc pe urmele ei, în așa fel încât să-mi vină la picioare, ar fi rămas prinsă de mine și, cu timpul, s-ar fi obișnuit.
Dar, de cum m-am mișcat, umbra a luat-o la fugă. M-am văzut silit să încep o goană disperată după fugarul acesta sprinten. Căci numai gândul de a ieși din situația groaznică în care mă aflam îmi dădea parcă aripi la picioare. Umbra se îndreptă către o pădure care se vedea în depărtare și în a cărei întunecime aș fi pierdut-o cu siguranță. Dându-mi seama de acest fapt, spaima îmi străbătu inima, dar dorința mea era mai tare; zburam, nu altceva. Câștigam distanță văzând cu ochii și mă apropiam din ce în ce mai mult de ea. Dintr-un salt, trebuia s-o ajung. Deodată umbra se opri și se întoarse spre mine. M-am repezit ca un leu asupra prăzii, ca să pun mâna pe ea; dar m-am lovit pe neașteptate de un corp tare. Am simțit că făptura nevăzută îmi trăgea cele mai groaznice lovituri pe care

le primise cineva vreodată. Cuprins de spaimă, am vrut să apuc cu brațele pe cel ce mă lovea. Năpustindu-mă, m-am pomenit lungit la pământ și am văzut sub mine un om pe care-l țineam strâns îmbrățișat."

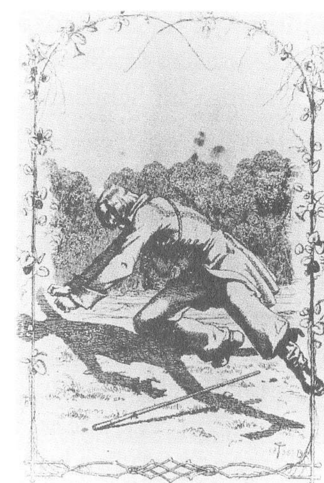
Spațiul în parte deșert, în parte pădure în care are loc această scenă este profund simbolic. Deșertul este solitudinea absolută, iar soarele este cel care desenează contururile umbrei ca un miraj. Pădurea este tărâmul întunericului în care umbra, și odată cu ea și eroul nostru, s-ar putea pierde. Cruikshank (il. 74) este din nou cel care se îndepărtează cel mai mult de text. El inventează un moment dramatic, în care umbra este pe cale să treacă granița dintre aceste două spații diametral opuse. În timp ce, în povestire, pădurea este încă departe, în gravură aproape a intrat în ea. Încă un pas și va pătrunde în neant. Gravorul a știut cum să exploateze la maximum măiestria lui artistică. Întreaga scenă se centrează pe magnetismul petei mari ce pare să vrea neîncetat să absoarbă



73. Adolf Menzel, *Urmărirea umbrei,* gravură pentru *Peter Schlemihl,* Nürnberg, 1839. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.



74. Georg Cruikshank, *Urmărirea umbrei,* gravură pentru *Peter Schlemihl,* Londra, 1827. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.



75. Adolf Schrödter, *Lupta cu umbra,* gravură pentru *Peter Schlemihl,* Leipzig, 1836. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.

umbra. Tensiunea se mărește și ea pentru că eroul s-a apropiat și mai mult de ținta sa. Încă un pas și se pare că va putea să-și prindă picioarele de ale umbrei. Umbra, un semn lung, negru, ce traversează imaginea în diagonală, este în același timp pe punctul de a fi prinsă și pe punctul de a fi înghițită de bezna nediferențiată.

Această tensiune, atât de concentrată, slăbește în ilustrația lui Menzel (il. 73), pentru că el a preferat să rămână absolut fidel textului. El mărește distanța fizică și subliniază, într-un mod în care Cruikshank nu o face, alteritatea umbrei în comparație cu omul care aleargă. În prima gravură (il. 74), cititorul mai poate avea dubii cu privire la stăpânul umbrei, cu toate că la o privire mai atentă ar fi putut să-și dea seama că mișcările urmăritorului nu corespund deloc cu cele ale prăzii și că, în consecință, umbra nu poate fi a lui Schlemihl.

În ilustrația lui Menzel (il. 73), orice dubiu se risipește și se accentuează futilitatea cursei.

Gravura lui Schrödter (il. 75) abordează o a treia cale. Opțiunea este evident din interiorul episodului, ilustrând doar ultima fază, cea a luptei cu umbra. Folosind cadrul pentru a izola evenimentul, gravorul subliniază faptul că se concentrează exclusiv asupra acestei secvențe izolate. Diferențiază totuși spațiile și plasează pădurea ca un ecran în raport cu momentul descris. Cu ajutorul unor detalii aparent nesemnificative, Schrödter scoate și el în evidență alteritatea umbrei: picioarele celor doi adversari nu se ating, iar umbra bățului căzut accentuează faptul că Schlemihl nu are umbră.

Printre ilustratorii lui Chamisso, Schrödter este probabil cel mai sintetic, nu doar din cauză că imaginile sale se concentrează asupra punctului de conflict maxim, dar și pentru că a realizat doar patru gravuri, cea analizată de noi mai sus fiind cea de-a treia. A patra este o ilustrare a episodului în care Schlemihl aruncă punga vrăjită în prăpastie (il. 79). Nemaifăcând altele, gravorul încheie prematur „minunata istorie“ și își vădește lipsa de interes față de cea de-a doua parte a romanului. Ceilalți gravori, Cruikshank, dar mai ales Menzel, au mai executat câteva imagini, subliniind astfel unitatea textului.

Să examinăm acum modul în care Schrödter (il. 79) și Cruikshank au ilustrat scena aruncării pungii în prăpastie, cel dintâi ca o scenă finală, iar al doilea ca un episod intermediar. Ca de obicei, Schrödter și-a focalizat câmpul vizual asupra personajelor. Vedem cum, după ce a refuzat în cele din urmă târgul propus de Diavol, Schlemihl este pe cale de a se despărți definitiv de umbră. În colțul din stânga jos se află prăpastia – zona cenușie, hașurată cu linii rapide – descrisă amănunțit în text:

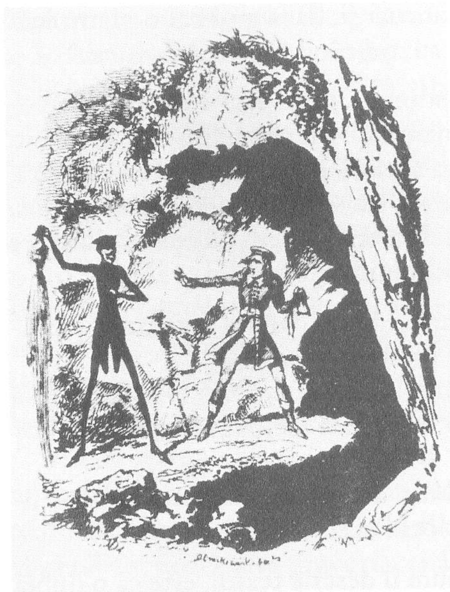
„Într-o zi, ne aflam în fața unei peșteri, pe care o vizitau de obicei străinii care făceau excursii în munți. Apele subterane vuiau din adâncuri și, dacă aruncai o piatră înăuntru, nici n-o mai auzeai când se lovea de fund.“

Ca și deșertul sau pădurea, abisul este un spațiu simbolic, căruia mișcarea romantică i-a închinat un adevărat cult. Schrödter nu reprezintă această imagine, de-abia sugerată, preferând să o lase în afara câmpului vinietei sale. În plus, momentul ales nu reprezintă sfârșitul real al episodului, care rămâne și el în afara cadrului:

„M-am îngrozit și, aruncând săculețul zornăitor în prăpastie, i-am azvârlit aceste cuvinte:
— Demone, îți poruncesc, în numele lui Dumnezeu, să pleci de aici și să nu mai apari niciodată în fața ochilor mei!...
El se ridică posomorât și dispăru numaidecât după stâncile care mărgineau locul acela sălbatic.“

Episodul final, așa cum îl descrie textul, este ca o dublă dispariție: dispariția pungii/dispariția Diavolului. Evident, este dificil ca o imagine să reprezinte o absență, motiv pentru care Schrödter optează pentru o soluție mai realistă din punct de vedere narativ, cea a relatării unei despărțiri. El construiește figura sa pe diagonala care pleacă din stânga jos și urcă spre dreapta. Prăpastia este la un capăt, capul Diavolului la celălalt. În centrul paginii se află punga chiar înainte de a fi aruncată în prăpastie. Corespunzător cu aceasta, mai jos și spre dreapta, este spectrul tras în urma lui de către Diavol, simbolizând pierderea definitivă a umbrei.

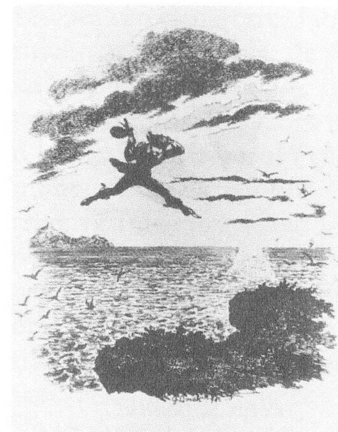
Gravura lui Cruikshank (il. 76) insistă mai mult asupra conflictului decât asupra despărțirii. În timp ce la Schrödter, trupul lui Schlemihl și trupul Diavolului sunt două tangente ce se exclud reciproc, spațiul dintre cele două personaje, așa cum este conceput de către Cruikshank, e marcat de linii ascuțite, traducând violența dialogului în limbajul formelor. Ca și în ilustrația pentru *Urmărirea umbrei* (il. 74), gravorul manifestă o reală predilecție pentru negrurile cele mai închise, cu toate că negrul din prima planșă reprezenta hăul



76. Georg Cruikshank, *Peter Schlemihl aruncând punga în prăpastie,* gravură pentru *Peter Schlemihl,* Londra, 1827.
Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.

care chema umbra; în acest caz (il. 76), negrul este hăul în care vor dispărea banii. Această imensă pată neagră nu numai că se deschide la picioarele lui Schlemihl (așa cum textul ne-ar fi lăsat să credem), dar îl și înconjoară din trei părți, sugerând astfel că personajul este suspendat între două orizonturi: cel al prăpastiei la dreapta și cel al spectrului la stânga.

Cruikshank are grijă să nu sugereze că povestirea, așa cum o vede el, s-ar sfârși la marginea prăpastiei, ci dorește cu tot dinadinsul să ne arate că în această scenă, crucială între toate celelalte, Schlemihl își pierde atât umbra, cât și banii, însă își salvează sufletul. Din acest motiv, în cele două viniete de la sfârșitul povestirii despre omul fără umbră (il. 77, 78), acesta este ușor și fără greutate, zburând deasupra mărilor și sărind din vârf de munte în vârf de munte cu ajutorul cizmelor sale vrăjite. Din cauza structurii ei formale și simbolice, ultima ilustrație este extrem de semnificativă. Schlemihl se află la Polul Nord (povestea începe, dacă vă amintiți, pe *Nordstrasse,* lângă *Nordtor*) și își urmează fără nici o grijă



77. Georg Cruikshank, *Peter Schlemihl zburând peste mări,* gravură pentru *Peter Schlemihl,* Londra, 1827.
Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.



78. Georg Cruikshank, *Peter Schlemihl la Polul Nord,* gravură pentru *Peter Schlemihl,* Londra, 1827.
Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.

călătoria în jurul lumii. Ușurința cu care zboară este accentuată de vârful unui aisberg ce formează o diagonală ascendentă, atât de mare încât trece chiar de limitele imaginii (fapt rar întâlnit la Cruikshank). Este un final de cu totul altă anvergură decât cel dat de Schrödter (il. 79)!

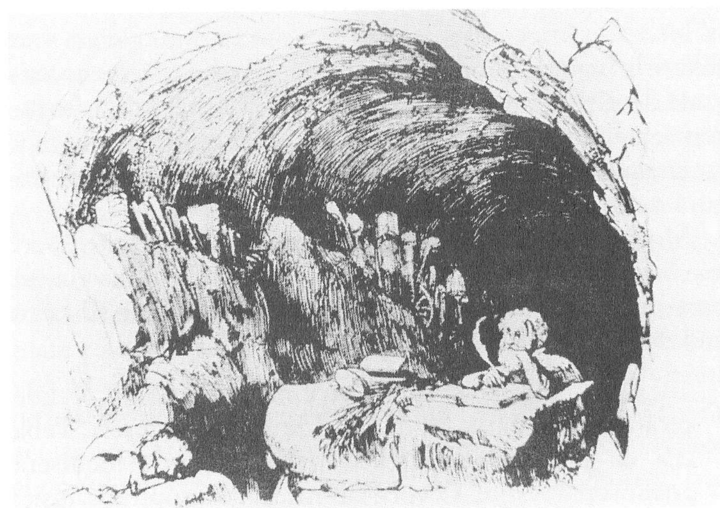
Menzel merge și mai departe, dovedind că a înțeles cel mai bine mesajul acestei „minunate povești". Ultima vinietă narativă (il. 80) îl arată pe Schlemihl în peștera de sihastru unde și-a găsit ultimul refugiu:

> „În Egipt, după ce am privit cu uimire templele și vechile piramide, am zărit, nu departe de acolo, în deșert, Teba cea cu o sută de porți și peșterile unde locuiseră anahoreții creștini. O voce lăuntrică mi-a șoptit deslușit: « Acolo va fi casa ta! »"

Ilustrând peștera eremitică, Menzel se dovedește deosebit de atent să respecte spiritul romanului lui Chamisso. El



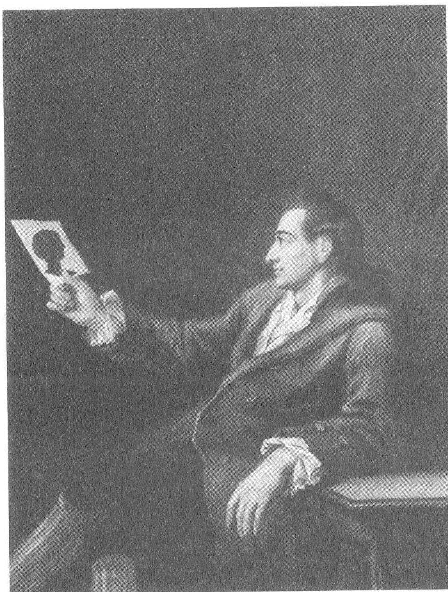
79. Adolf Schrödter, *Peter Schlemihl aruncând punga în prăpastie,* gravură pentru *Peter Schlemihl,* Leipzig, 1836. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.



80. Adolf Menzel, *Peter Schlemihl în peștera de sihastru,* gravură pentru *Peter Schlemihl,* Nürnberg, 1839. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.

realizează reîntoarcerea într-o deschidere profundă a pământului, tematizată chiar de text, dar pe care ceilalți ilustratori au găsit-o stânjenitoare. Într-adevăr, Schrödter îl abandonează pe Schlemihl lângă prăpastie (il. 79), iar Cruikshank îl lasă în zbor în jurul Polului Nord (il. 78). Peștera de *pe* munte, peștera *din* munte îngemănează înălțimea și adâncimea, vârful și prăpastia. Îl vedem pe eroul-narator, într-o poză melancolică, gândindu-se la propria sa viață și scriind propria lui poveste. Fondul negru, substitut simbolic al umbrei, despre pierderea căreia scrie eremitul (și cititorul citește), transformă peștera într-un mecanism de vizualizare inversată. Aici are loc telescoparea în sens invers a povestirii. Vinieta este o imagine autoreflectantă ce impune regândirea romanului, în cursul căruia Schlemihl nu încetează de a se căuta pe sine, relatându-și povestea la persoana întâi singular. Printr-o vinietă alegorică, ce ocupă ultima pagină albă de la sfârșitul cărții, Menzel oferă o mână de ajutor celor care s-ar putea să nu fi înțeles mesajul. Șarpele ce își mușcă propria coadă este emblema reîntoarcerii veșnice, aceeași care lasă să zboare fluturele, simbol al nemuritorului *psyche*.

A regândi istoria omului fără umbră înseamnă a lăsa cale liberă desfășurării imaginilor, a reînvia fantasmele și a da substanță simulacrelor. Acesta este oarecum și demersul în care ne-am lăsat antrenați în acest capitol, un demers care, la nivel hermeneutic, este pe cât de abuziv, pe atât de justificat. Este abuziv în măsura în care acordă prea multă încredere imaginilor, prea mult credit marginaliilor textului și figurilor generate de litera acestuia. Este abuziv – la alt nivel – din cauza modului în care am asociat, într-un singur capitol, două metode de cercetare: prima (cea a lui Lavater) se concentra asupra liniilor lăsate pe ecranul de proiecție de un chip, iar a doua (a lui Chamisso și Schlemihl) se preocupa de recuperarea ființei după pierderea reprobabilă și crudă a oricărei proiecții. Dacă, în ciuda acestor diferențe, demersul nostru își revendică legitimitatea, acesta are loc în limitele



81. Johann Ehrenfried Schumann, *Goethe studiind o siluetă*, 1778, ulei pe pânză, 51,5 × 40 cm. Fries Deutsches Hochstift-Goethe Museum, Frankfurt. Foto: Ursula Edelmann.

chestiunii fundamentale care marchează punctul de cotitură al modernității. Întrebarea – „Ce este omul?“/*Was ist der Mensch?* – formulată de Kant în 1797 în contextul modernității pe cale de apariție[39] diferă de toate celelalte întrebări similare pe care avem impresia că le-am fi putut auzi de-a lungul secolelor, întrucât deschide calea către o antropologie conștientă de caracterul reprezentării oricărei determinări. De aceea nu trebuie să ne surprindă dacă vom da de aici înainte răspunsul la marea întrebare „Ce este omul?“ prin intermediul imaginilor, reprezentărilor și dublurilor sale.

Lavater nu cercetează direct chipul semenului său, ci doar umbra conturată a acestuia. Schlemihl nu se interoghează direct pe sine însuși sau acțiunile sale, ci reprezentarea acestora. Analizarea asemănărilor este de aceea un demers fundamental. Ca atare, miturile originilor – ale desenului, cunoașterii – vor fi plasate în prim-planul oricărei analize antropologice. Exemplele date în acest capitol – Lavater și Chamisso – nu sunt decât cazuri-limită în interiorul unui murmur neîn-



82. Francisco de Goya, *Diogene*, 1814–1823, laviu, 20,5 × 14 cm. Museo del Prado, Madrid.

cetat și obsesiv. Gama explicațiilor posibile este vastă, iar soluțiile se polarizează dramatic. Într-un portret din 1778 de Johann Ehrenfried Schumann (il. 81), Goethe, ca să numim doar unul dintre giganții sfârșitului de secol, se lasă pradă unui exercițiu de cunoaștere prin analizarea petei negre a unei siluete lavateriene. „Om complet“ el însuși (spectatorul se poate convinge de acest lucru citindu-i profilul sau privindu-i frumoasa mână), Goethe, într-o atitudine relaxată, „fizionomizează“, contemplând omul redus la o pată, de la o distanță care reflectă depărtarea dintre „sine“ și „celălalt“, și nu vreun semn de hipermetropie. Diogene al lui Goya, în schimb, a plecat în imposibila căutare a omului, cu un felinar în mână, în plină zi (il. 82). Cercetează în sus și în jos în speranța descoperirii lui, dar nu reușește să găsească decât reflexia neagră a propriei sale persoane. O întreagă epocă plânge în pesimismul inscripției care însoțește desenul („Nu îl vei găsi“/*No lo encontraras*). Apariția istorică a sufletului[40], față de care Lavater și Chamisso erau deja

sensibili și despre care atât Goethe, cât și Goya aveau cunoștință, nu conduce la o soluție viabilă. Departe de a fi un răspuns definitiv la întrebarea „ce este omul?", această alternativă nu era decât o amăgire, o încheiere iluzorie dată neîncetatei provocări a reprezentărilor. Pentru că sufletul nu este oare, la rândul lui, decât o reprezentare în plus: un fluture, o umbră?

NOTE

1 *Encyclopédie,* Neuchâtel, 1765, XII, p. 267.
2 J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues,* cap. I.
3 Vezi în acest sens comentariul lui J. Derrida, *De la grammatologie,* Minuit, Paris, 1967, pp. 327–344.
4 R. Rosenblum, „The Origins of Painting"; G. Levitine, „Addenda to Robert Rosenblum's « The Origins of Painting »: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism", *Art Bulletin,* XL (1958), pp. 329–331; H. Wille, „Die Erfindung der Zeichenkunst", în *Beiträge zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe für H.R. Rosemann zum 9. Oktober 1960,* Deutscher Kunstverlag, München, 1960, pp. 279–300; H. Wille, „Die Debutades-Erzählung in der Kunst der Goethezeit", *Jahrbuch der Sammlung Kippenberg,* N.F., II (1970), pp. 328–351; E. Darragon, „Sur Dibutade et l'origine du dessin", *Coloquio Artes,* seria a II-a, 52/1 (1982), pp. 42–49; J.-Cl. Lebensztejn, *L'Art de la tache. Introduction à la* „Nouvelle Methode" *d'Alexander Cozens,* Editions du Limon, Paris, 1990, pp. 277–300; H. Damisch, *Traité du Trait,* pp. 61–76.
5 A.-L. Girodet-Trioson, *Oeuvres posthumes,* Paris, 1829, I, p. 48.
6 J. H. Füssli, din *The Life and Writings of Henry Fuseli, Esq.,* John Knowles (ed.), II, pp. 25, 26.
7 J. C. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Eine Auswahl,* J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1984.
8 *Ibidem,* pp. 188–189.
9 *Ibidem,* p. 65.
10 G. C. Lichtenberg, *Werke in einem Band,* Stuttgart, 1935, din *Remarks on an Essay upon Physiognomy* de profesorul Lichtenberg, în ediția Holcroft a lucrării *Essays on Physiognomy,* p. 267.
11 J. C. Lavater, *op. cit.,* p. 60.

12 J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens,* C. H. Beck, München, 1984, pp. 273–274 (17 februarie 1829).
13 Pentru informații privind această problemă, vezi E. Benz, „Swedenborg und Lavater. Über die religiösen Grundlagen der Physiognomik", *Zeitschrift für Kirchengeschichte,* III Folge, LVII (1938), pp. 153–216, și B. M. Stafford, *Body Criticism: Imagining the Unseen in Enlightenment Art and Medicine,* MIT Press, Cambridge, MA, 1991, pp. 84–103; E. Shookman (ed.), *The Faces of Physiognomy: Interdisciplinary Approaches to Johann Caspar Lavater,* Camden House, Drawer/Columbia, 1993; K. Pestalozzi și H. Weigelt, *Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen. Zugänge zu Johann Kaspar Lavater,* Vandenhoeck and Ruprecht, Göttingen, 1994.
14 J. C. Lavater, *op. cit.,* II, Leipzig și Winterthur, 1776, p. 132.
15 *Ibidem,* IV, p. 390.
16 *Ibidem,* p. 275.
17 Vezi textele în C. Steinbrucker, *Lavaters Physiognomische Fragmente im Verhältnis zur bildenden Kunst,* Wilhelm Borngraber, Berlin, 1915, p. 168.
18 A. Cozens, *Principles of Beauty, Relative to the Human Head,* London, 1778, pp. 1–3 și 7–10.
19 E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful,* London, 1757, partea a II-a, secțiunile XIV–XVII (vezi și *Despre sublim și frumos: cercetare filosofică a originii ideilor,* trad. de Anda Teodorescu și Andrei Bantaș, Meridiane, București, 1981 – *n.ed.*).
20 J. C. Lavater, *op. cit.,* p. 47.
21 *Ibidem,* pp. 377–394.
22 G. Gessner, *Johann Kaspar Lavaters Lebensbeschreibung von seinem Tochtermann G.G.,* 3 vol., Winterthur, 1802–1810; R.C. Zimmermann, *Das Weltbild des jungen Goethe,* Fink, München, 1969–1979, II, pp. 213–214.
23 De pildă C. A. Peuschel, *Abhandlung der Physiognomie, Metoskopie und Chiromantie,* 1769.
24 Vezi H. D. Kittsteiner, „Die Abschaffung des Teufels im 18. Jahrhundert. Ein kulturhistorisches Ereignis und seine Folgen", în A. Schuller și W. von Rahden (ed.), *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen,* Berlin, 1993, pp. 55–92.
25 Anonim (C.W. Kindleben), *Über die Non-Existenz des Teufels. Als Antwort auf die demüthige Bitte um Belehrung an die grossen Männer, welche an keinen Teufel glauben,* Berlin, 1776, pp. 4, 17 și urm.
26 C. W. Kindleben, *Der Teufelein des achtzehnten Jahrhunderts letzter Akt...,* Leipzig, 1779, p. 50.

27 H. D. Kittsteiner, „Die Abschaffung des Teufels im 18. Jahrhundert", p. 73.
28 J.C. Lavater, *Von der Physiognomik*, Leipzig, 1772, p. 79.
29 D. Diderot, *Eléments de psychologie*, 1778, J. Mayer (ed.), Paris, 1964, p. 266. Vezi în acest sens B. M. Stafford, „From « Brilliant Ideas » to « Fitful Thoughts »: Conjecturing the Unseen in Late Eighteenth-Century Art", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XLVIII (1985), pp. 329–363 (aici p. 345).
30 Cu privire la această problemă, vezi W. Sauerländer, „Überlegungen zu dem Thema Lavater und die Kunstgeschichte", *Idea*, VII (1988), p. 15–30.
31 J. C. Lavater, *Physiognomische fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, I, Leipzig și Winterthur, 1775 (sublinierile îi aparțin lui Lavater), p. 134.
32 Vezi nota 7 mai sus.
33 Adelbert von Chamisso, *Pierre Schlémihl*, Paris, 1822.
34 Se pot consulta și G. von Wilpert, *Die verlorene Schatten. Varianten eines literarischen Motivs*, Kroner, Stuttgart, 1978; D. Walach (ed.), *Adelbert von Chamisso. Peter Schlemihls wundersame Geschichte. Erläuterungen und Dokumente*, Reclam, Stuttgart, 1987.
35 Toate citatele au fost extrase din Adelbert von Chamisso, „Nemaipomenita poveste a lui Peter Schlemihl", traducere de Petru Manoliu, în *Nuvela romantică germană*, Editura pentru Literatură, București, 1968.
36 Achim von Arnim, *Jemand und Niemand. Ein Trauerspiel* (1813), *Achims von Arnim Sämtliche Werke*, VI, Berlin, 1840, pp. 109–138.
37 Întrucât această interpretare nu pare să fi fost luată în seamă de specialiștii germani și ar putea suscita unele reticențe, îmi permit să semnalez că sistemul lingvistic englez este fundamental în trama lui Peter Schlemihl, numele principalului dușman al eroului nostru fiind Rascal, ceea ce înseamnă (în engleză) Ticălos.
38 Punctul de plecare al considerațiilor mele este teza lui R. Lehmann, *Der Mann ohne Schatten in Wort und Bild. Illustrationen zu Chamissos „Peter Schlemihl" im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, 1995, cu toate că nu accept toate concluziile sale.
39 I. Kant, *Logik*, *Werke*, VIII, Berlin, 1923, p. 343. Vezi și M. Foucault, *Les Mots et les choses. Une Archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966, p. 352 (vezi și *Cuvintele și lucrurile: o arheologie a științelor umane*, trad. de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, Univers, București, 1996 – *n.ed.*).
40 Potrivit expresiei lui J. Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris, 1976, pp. 216 și urm.

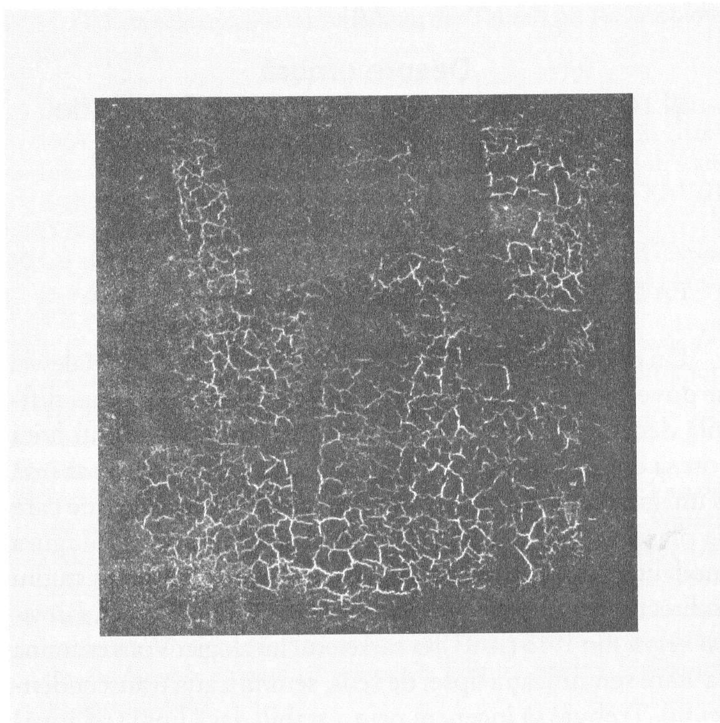
VI

Despre umbră și reproductibilitatea ei în epoca fotografiei

PĂTRATUL NEGRU

Un comentariu cu privire la *Pătratul negru* al lui Malevici se dovedește o misiune destul de anevoioasă. Este mai dificilă decât orice demers hermeneutic, întrucât scopul lui a fost să creeze o pictură „a-logică". Aceasta nu înseamnă însă o imagine total lipsită de sens, ci mai curând o imagine care se plasează mai departe de sens, dincolo de sens. Singura modalitate de interpretare a formelor culturale este un studiu indirect și paradoxal: obiectul analizei noastre nu va fi *Pătratul negru* din 1915 (il. 83), ci caracterul lui alogic. Vom examina ca atare semnificația lipsei de sens, semnificația transcendenței lui. Trebuie să începem prin a stabili dacă lipsa (relativă) de sens (a figurii) este rezultatul unei reducții sau al unui proces figurativ care se autoanulează. Cu alte cuvinte: este oare *pătratul negru* o figură ce *derivă* din forma tabloului, din limitele pânzei, sau din dezgolirea lor? Sau este un *a priori* care are prea puțin de a face cu forma suportului său? Este oare obiectul simbolic numit „tablou" cel care produce, din interiorul său, „pătratul negru"? Sau acest vestigiu de figurativ (un „pătrat negru") apare din exterior pentru a se lipi de pânza albă, ca un ultim și disperat efort de figurare?

Pentru a răspunde la aceste întrebări, trebuie să ne reamintim contextul genezei acestui tablou. Știm că *Pătratul negru* a fost expus la Sankt-Petersburg în 1915, în cadrul „Ultimei expoziții de pictură futuristă". Așadar, Malevici a expus în 1915 un „tablou" autentic, dar un tablou caz-limită, întrucât stratagema titlului sub care fusese prezentată



83. Kasimir Malevici, *Pătrat negru,* 1915, ulei pe pânză, 79,5 × 79,5 cm. Galeriile de Stat Tretiakov, Moscova.

expoziția permitea să „bântuie“ cuvântul „ultima“ în așa fel încât este greu (sau greșit) să stabilim zona precisă de referință: Ultima expoziție? Ultima expoziție de pictură? Ultima expoziție futuristă?[1]

Una dintre primele reacții a privit lucrarea lui Malevici ca un fenomen ce trebuia a fi înțeles doar înlăuntrul unei dialectici care traversa istoria artei în totalitatea ei:

> „Aici se opunea o formă față de tot ceea ce se înțelegea prin « tablou », « pictură » sau « artă ». Creatorul său dorea să reducă toate formele, întreaga pictură la zero.“[2]

Malevici nu a spus niciodată dacă a fost de acord sau nu cu această interpretare. Singura confirmare de care dispunem

este indirectă și se găsește în *Manifestul suprematismului* în locul în care pictorul operează un transfer al reducției dialectice asupra lui însuși:

> „M-am transformat într-un *zero al formelor* și m-am pescuit din *mlaștina aiurelilor artei academice.*“[3]

Nu se făcea însă nici o referire la antipictură în acest pasaj, în care pare vizată mai curând reprezentarea clasică, și nu atât suportul ei. De altfel, autorul va insista nu o dată că originile *Pătratului negru* trebuie căutate în decorurile realizate de el în 1913 pentru opera futuristă *Victorie asupra Soarelui.* Această producție apocaliptică dramatiza conflictul dintre lumină și întuneric, proclamând implacabilul triumf al nopții.[4] Malevici, într-o scrisoare a sa din 1915, descria cortina actului I:

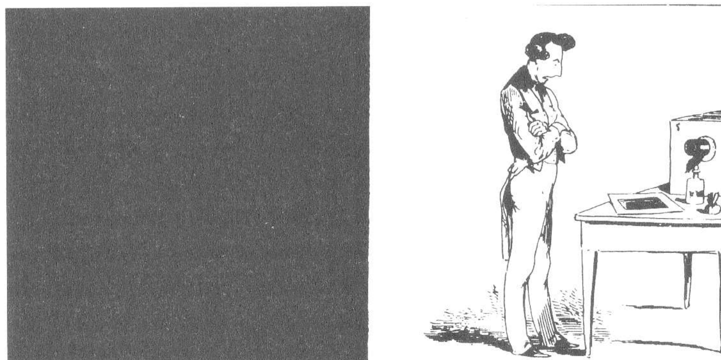
> „Reprezintă un pătrat negru, embrionul a tot ceea ce poate fi generat în formarea teribilelor forțe... În operă, el vestește începutul victoriei.“[5]

Scopul scrisorii lui Malevici are o valoare oarecum marginală pentru noi; în cazul de față, ea antedatează *Pătratul negru,* sau cel puțin ideea inițială, stabilindu-l în 1913. Cu toate acestea, prin implicațiile ei indirecte, scrisoarea constituie o mărturie deosebit de prețioasă. Prima implicație, dacă ar fi să-i dăm crezare lui Malevici, constă în faptul că *Pătratul negru* a fost inițial conceput ca o cortină. Cortina însă nu este o „reprezentare“, doar ceea ce acoperă ea sau ceea ce dezvăluie ea când se ridică făcând reprezentarea posibilă.

Sugerând că *Pătratul negru* s-a născut din proiectul unei cortine, Malevici recunoaște fără îndoială caracterul său de antireprezentare. Acest tablou (ca și cortina) constituie „embrionul unor posibilități infinite“. Forța sa constă în tăcere, în mister. El ascunde reprezentarea, dar este deja o imagine nedeterminată: imaginea reprezentării infinitelor posibilități. Știm – pentru că ne-o spune Malevici – că în această „forță

teribilă" se însumează toate imaginile universului ce își așteaptă dezvoltarea. Culmea mimesisului ucide mimesisul.

Nu este surprinzător faptul că prefigurările cele mai directe ale lucrării *Pătratul negru* a lui Malevici se găsesc în glosele marginale ale miracolului fotografic din secolul al XIX-lea (il. 84). Trebuie să privim cu atenție caricatura lui Cham (1839).[6] Aceasta exprimă, fără îndoială, punctul de vedere ironic și sceptic al unui desenator de formație academică asupra noii tehnici de reproducere a realității. Prin intermediul caricaturii, Cham vorbește pe larg despre iluziile mimesisului triumfător pentru a-i dezvălui reversul: nimicul imaginii realizate prin înregistrarea fără discriminare a percepției optice. Ceea ce ne impresionează cel mai mult în acest discurs este faptul că Cham a avut ideea ieșită din comun de a relata această aventură prin stabilirea unui clivaj iconic-narativ. În primul pătrat din vinieta sa, Cham prezintă direct anularea mimeticului sub forma unei icoane negre, o imagine-zero ce acționează ca ecran al reprezentării. Cel de-al doilea pătrat întruchipează relatarea genezei imaginii prin punerea în scenă a catastrofei tehnice. Neputincios, arhitectul acestui act contemplă fotografia voalată ce zace pe



84. „Cham" (Amédée de Noë), gravură pentru planșele 27–28 din *L'Histoire de Monsieur Jobard,* Paris, 1839.
Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.

masa fotografului între aparatul său de fotografiat și un flacon de fixator. Chiar dacă *fotografia voalată* nu este o absență pură în sine, ci mai curând eclipsarea unei imagini, ceea ce vedem constituie deteriorarea definitivă a reprezentării, deteriorare pe care nici o tehnologie nu va reuși vreodată să o repare. Imaginea se află acolo, însă ascunsă, „voalată", ocultată pe vecie de o perdea de umbră pe care nimeni nu va fi capabil să o ridice.

Trebuie să facem o distincție clară între discursul caricaturii și discursul pictorului suprematist. Premoniția lui Cham poate fi considerată pe cât de necugetată, pe atât de semnificativă în măsura în care prezintă istoria unei minicatastrofe mimetice. Ea are valoare de precursor în aceeași măsură în care Malevici, în *Victorie asupra Soarelui* și mai târziu în *Pătratul negru,* amplifică dialectica subiacentă discursului ludic prin punerea în scenă a unei veritabile catastrofe (în sensul său original de răsturnare) a reprezentării occidentale. Insistând să reprezinte *Pătratul negru* ca o translație în pictură a vălului reprezentării (a cortinei din *Victorie asupra Soarelui*), Malevici prezintă acel zero al formelor ca rezultat al unei impresii maxime, ca efect al apocalipsei foto-grafice.

Experimentul lui Malevici nu este nimic mai mult decât o manifestare particulară, cea mai pură poate în nihilismul ei, a unui discurs reiterat prin reflexie artistică în cel de-al doilea deceniu al secolului XX. Îmi propun să abordez și alte fenomene aparținând aceleiași familii, ce marchează acest moment măreț din istoria reprezentării occidentale în care umbra, căreia i s-a atribuit statutul de nonfigură, face corp comun cu reprezentarea.

ÎNCEPUTUL LUMII

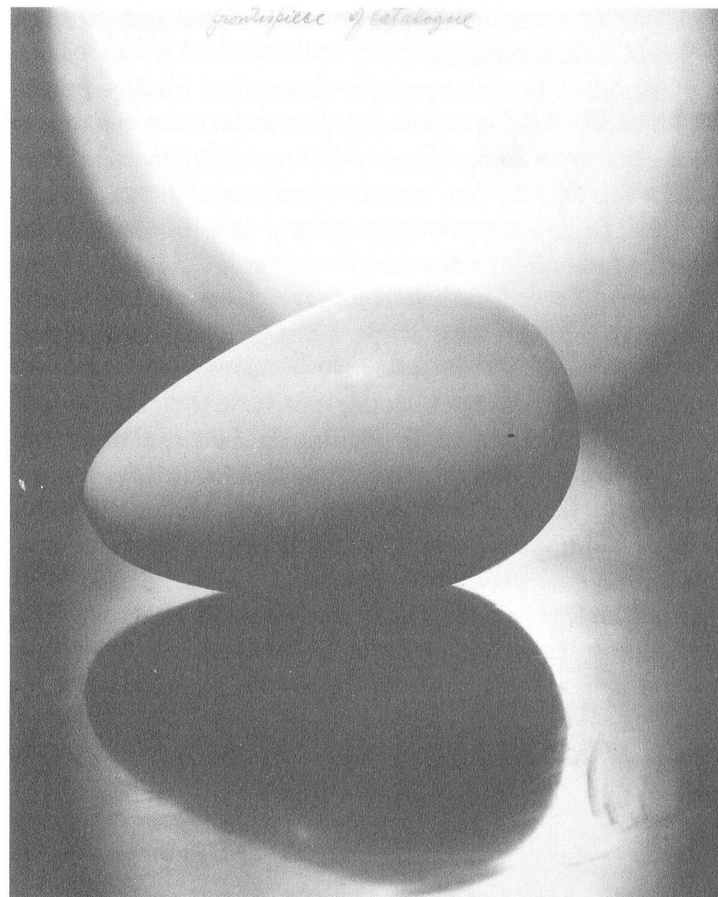
Să privim, de pildă, fotografia făcută de Brâncuși, către anul 1921, după sculptura sa intitulată *Începutul lumii* (il. 85). Înainte de a o analiza, ar trebui totuși să ne reamintim pe

scurt istoria raporturilor sculptorului cu această metodă de reproducere mecanică.[7] Se știe că Brâncuși considera fotografia un soi de „dublură“ portabilă a sculpturilor sale. Funcția ei era aceea de a *arăta* lucrarea, o misiune nu tocmai ușoară, dar care îl ajuta pe sculptor să învețe secretele tehnice ale reproducerii pentru a deveni el însuși propriul lor „exhibitor“. Mai știm și că Brâncuși socotea fotografia o formă de reproducere, având în același timp caracter de comentariu. În plus, am putea spune că pentru el fotografia constituia comentariul prin excelență, cel ce trebuia să înlocuiască orice discurs critic.

> „La ce servește critica?... De ce să scrii? De ce să nu arăți pur și simplu fotografii?“[8]

Citind această mărturie, trebuie să trecem dincolo de clișeu („reticența artistului față de critică“). Devine astfel clar că pentru Brâncuși fotografia reprezenta un discurs sau, mai exact, un metadiscurs, dat fiind că singurele fotografii ale operelor sale pe care le agrea erau cele făcute de el însuși. Man Ray, cel care l-a inițiat în acest domeniu, ne-a lăsat o mărturie valoroasă, ce trebuie citată *in extenso:*

„L-am vizitat pe Brâncuși cu intenția de a-i face o fotografie pe care să o adaug colecției mele. S-a încruntat când am abordat subiectul, spunând că nu-i place să fie fotografiat... Apoi mi-a arătat o fotografie pe care i-o trimisese Stieglitz în timpul expoziției Brâncuși de la New York. Reprezenta una dintre sculpturile sale în marmură, iar atât lumina, cât și granulația erau perfecte. Mi-a spus că fotografia era foarte frumoasă, dar că nu reprezenta opera lui și că doar el, Brâncuși, știa cum să o fotografieze. M-a întrebat apoi dacă l-aș putea ajuta să-și procure echipamentul necesar și să-i dau câteva lecții. I-am spus că sunt mai mult decât dornic să-l ajut și chiar a doua zi am plecat împreună să cumpărăm un aparat de fotografiat și un trepied. I-am sugerat să-și ia un asistent care să-i developeze fotografiile în camera obscură, dar și acest lucru dorea să-l facă el însuși. Și astfel, într-un colț al atelierului, și-a instalat o cameră obscură... I-am arătat cum se fotografiază și cum se developează. De atunci încolo a



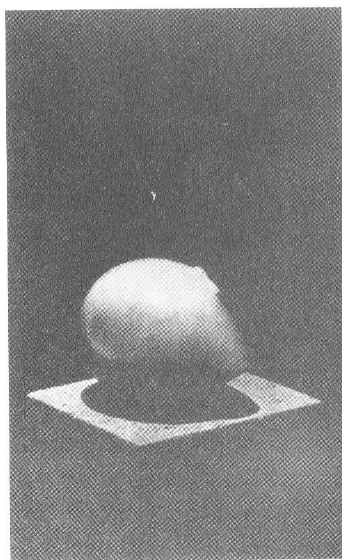
85. Constantin Brâncuși, fotografie a sculpturii sale *Începutul lumii,* c. 1920. Foto: Documentations Photographiques des Collections du Musée National d'Art Moderne, Paris. © ADAGP, Paris și DACS, Londra, 1997.

lucrat singur și nu m-a mai consultat niciodată. Curând după aceea, mi-a arătat câteva probe. Erau neclare, supra sau subexpuse, zgâriate și pătate. Iată, mi-a spus el, așa ar trebui să arate opera mea. Poate că avea dreptate – una dintre păsările sale măiastre fusese fotografiată cu lumina soarelui căzând direct

pe ea, așa că emana o aură ce făcea ca lucrarea să pară a fi pe punctul de a exploda."[9]

Pornind de la aceste premise (care, dată fiind claritatea lor, nu necesită nici o explicație), putem examina mai îndeaproape discursul fotografic al lui Brâncuși cu privire la *Începutul lumii* (il. 85). Sculptura, un ou imens din marmură, este culcată pe o suprafață lustruită și este luminată de un puternic fascicul luminos care vine de sus, din stânga. Fondul din spatele sculpturii reflectă sursa de lumină sub forma unui mare semicerc care acoperă întreaga parte superioară a paginii. Oul se află jumătate în lumină, jumătate în umbră. Partea inferioară este ocupată de o reflexie total întunecată. Ar fi greu să spunem cu certitudine dacă acest al doilea ou este o proiecție a umbrei sau reflexia spectaculoasă a formei sculpturale. Cel mai probabil, este și una, și alta, preluând astfel ceva din vechea ambiguitate platoniciană privind gradele de realitate produse de reflexii.

Sculptura, și cu atât mai mult versiunea ei fotografică, dezvăluie spiritul speculativ al lui Brâncuși, înclinat spre



86. Constantin Brâncuși, fotografie a sculpturii sale *Prometeu*, 1911.
Foto: Documentations Photographiques des Collections du Musée National d'Art Moderne, Paris.
© ADAGP, Paris și DACS, Londra, 1997.

reflecția metafizică, ceea ce îl apropie de contemporanii săi, printre care și Malevici. Brâncuși, spre deosebire de Malevici, este mai puțin apocaliptic și mai pozitiv, nefiind obsedat de gândul sfârșitului, ci de cel al începutului. El arată clar acest lucru în titlul lucrării sale și concepe reprezentarea ei ca pe o creație a metafizicii Genezei, în care forma simbolică a începutului – oul – apare în mod miraculos din conflictul dintre umbră și lumină. Acest conflict, atât de bine redat prin repartiția aproape geometrică a clarobscurului și considerat o adevărată forță ce a „creat volumul sculpturii", este dus un pas mai departe decât ar fi fost absolut necesar. Funcția de dedublare prin reflecție este cea care dă discursului fotografic aspectul său caracteristic și inconfortabil și care, în același timp, face ca reprezentarea să fie pusă sub semnul întrebării.

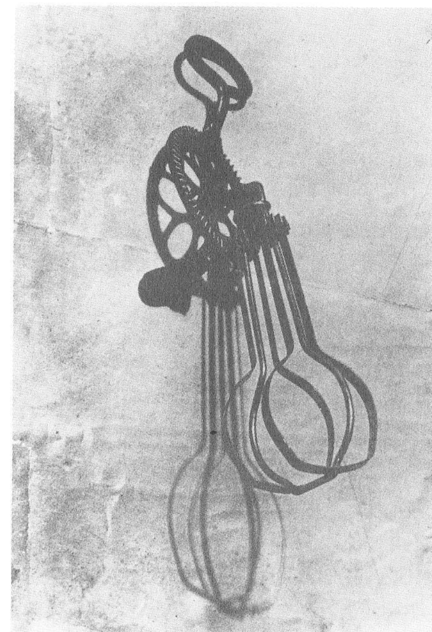
Deși mai puțin ambiguă, această soluție se regăsește și în alte fotografii ale lui Brâncuși, ca de pildă cea care îl reprezintă pe *Prometeu* (1911, il. 86). În cazul acesta scenografia este mult mai simplă: forma esențială a capului titanului-demiurg se odihnește pe un soclu pătrat. Este luminat de sus și proiectează o pată mare neagră pe soclu. Toate acestea se produc pe un fond negru de nepătruns. Figura simbolică a titanului, ca păzitor al focului furat de la zei și prizonier al tenebrelor, este definită printr-un proces figurativ de o simplitate fără cusur. Pe de altă parte, în fotografia reprezentând *Începutul lumii* (il. 85), soclul a fost înlăturat, ceea ce face ca forma primordială a oului să pară că plutește într-un spațiu infinit. În comparație cu proiecția clară a lui Prometeu, umbra oului (sau reflexia lui) este o prezență a-spațială. În ultimă instanță, această formă neagră nu este nici reflexie în oglindă, nici umbră. Nu este proiecția unui volum. Este imaginea negativă a volumului, atât neantul acestuia, cât și modelul său. Este matricea negativă din care forma trebuie să se elibereze.

Nu cred că greșesc afirmând că în comentariul brâncușian nu oul este cel care naște umbra, ci umbra – pata neagră

și fără corp – se concretizează în lumea existenței sub forma unui ou. Este un fel de inversare a platonismului[10], în care umbra preia rolul paradigmei, iar oul de marmură pe cel al obiectului. Nu trebuie să uităm că întreaga operațiune a avut loc în camera obscură pe care Brâncuși a vrut să o instaleze într-un colț al atelierului său, gest simbolic, fără îndoială, prin care punerea în imagine a sculpturii sale este văzută ca un act secund, deși participă la actul creării formelor. Fotografia nu este o simplă fixare a imaginii obiectului pe hârtie fotografică, ci re-producerea exemplară a lucrării, forma în care opera se arată prin reproducerea ei într-o infinitate de replici posibile.

Am putea să ne întrebăm pe bună dreptate cum a fost posibil un discurs de un rafinament atât de mare din partea unui „amator“, așa cum ni l-a prezentat Man Ray. S-ar putea ca sculptorul să fi învățat de la primul său profesor mai mult decât rudimentele tehnice ale artei fotografiei, reținând și unele subtilități. Chiar dacă Man Ray nu a pretins acest lucru, procedeul dedublării prin proiecția umbrei, atât de important în *Începutul lumii,* îi aparține. În 1917–1918 el realizase deja, pornind de la un tel mecanic și umbra purtată a acestuia, celebra sa fotografie (il. 87) intitulată *Bărbat* (*Man*). Într-o descriere ulterioară a acestei fotografii, artistul a subliniat că în cazul acesta „umbra este tot atât de importantă ca și obiectul adevărat“[11]. În aparenta gratuitate a actului fotografic și a imaginii care a rezultat, experimentul lui Man Ray este fundamental pentru elaborarea unei retorici a dedublării, iar Brâncuși ne-a oferit una (deși nu unica) dintre cele mai importante dezvoltări ale acesteia.

Man Ray, la rândul său, reia în reflecțiile sale fotografice impulsurile primite de la Duchamp, care introdusese cu câțiva ani înainte termenul *ready-made*, ca un act de revoltă împotriva aurei de „unic și irepetabil“ ce înconjura în mod tradițional opera de artă. Marcel Duchamp nu a scos obiectul (roata de bicicletă, lavaboul, uscătorul de sticle ș.a.m.d.) doar din ordinea industrială căreia îi aparținea, ci și din



87. Man Ray, *Bărbat,* 1917–1918, fotografie realizată cu emulsie de argint. Musée National d'Art Moderne, Paris. © Man Ray Trust/ADAGP, Paris și DACS, Londra, 1997.

funcțiunea lui, conferindu-i pseudocalitatea de obiect unic cu o pseudoformă de obiect de expoziție. Dar dacă „obiectul găsit“ al lui Duchamp este prezentat ca un fenomen voit ambiguu, aparținând atât lumii obiectelor, cât și lumii imaginilor, fotografia unui obiect de uz cotidian (în cazul de față, telul), așa cum a conceput-o Man Ray, este produsul unei noi reducții fenomenologice, capabilă să repună imaginea în drepturile ei. Această repunere în drepturi propusă de fotograf nu este mimetică, ci simbolică, întrucât, lăsând reducțiile infinite să apară ca o caracteristică unică, el nu reflectă realul, ci îl întoarce în sine: firele repetate formează obiectul, obiectul formează dublura sa de umbră, fotografia dedublează totul, deschizând astfel seria infinită a tuturor reproducerilor posibile.

Marea originalitate a lui Brâncuși rezidă în știința sa de a traduce procedeul lui Man Ray într-o viziune *en abyme*

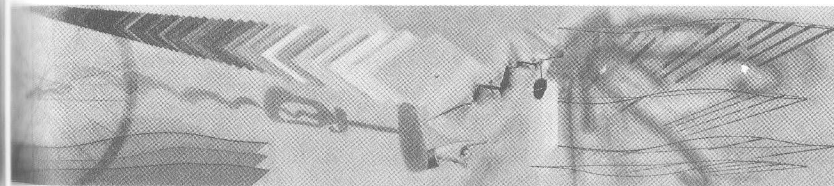
a actului de creație. Obiectul sculptural ar putea fi considerat un „obiect găsit" *sui generis,* produsul pur al unui *lusus naturae,* forma primordială al cărei creator este Hazardul însuși. Aceasta este una din rațiunile care explică – ceea ce pentru mulți comentatori a rămas un mister – marea admirație a lui Duchamp pentru Brâncuși. Afinitatea lor este o afinitate a extremelor care se întâlnesc.

Prin punerea în scenă fotografică a formei primordiale, Brâncuși povestește „începutul lumii" sub forma unei drame dualiste, a unei „răsturnări" (a unei *kata-strophe*) a umbrei. În felul acesta, Brâncuși a tradus dedublarea lui Man Ray în ceva mai înalt și mai îndrăzneț: umbra nu este „egală cu obiectul", ci este mai importantă decât el în măsura în care se instituie drept paradigma lui. Spre deosebire de contemporanul său, Malevici, Brâncuși operează această răsturnare în sensul ei pozitiv. Pătratul negru al lui Malevici anulează suprafața figurației (Tabloul, Pictura); oul negru al lui Brâncuși, umbra oului generează forma figurată (Sculptura).

TU M'

O a treia cale este cea a lui Duchamp. În ultima sa pictură, intitulată, *Tu m'* (il. 88), el pune, într-o manieră specifică, problema limitelor picturii. Să ne reamintim că Duchamp renunțase de câțiva ani la acest mod tradițional de expresie și îl înlocuise mai întâi cu „obiecte găsite" și apoi cu un experiment parapictural de genul *Umbrelor ready-made.* Această reîntoarcere, în 1918, s-a produs împotriva voinței sale și doar la insistențele mecenei sale americane, Katherine Dreier.

Dimensiunile deosebit de mari ale „ultimei picturi" sunt neobișnuite, dar pot fi atribuite faptului că patroana sa avea nevoie de o lucrare cu o suprafață anume pentru a acoperi un loc gol lăsat pe peretele din biblioteca ei. Pretându-se la această servitute nesuferită, Duchamp pare să se fi supus



88. Marcel Duchamp, *Tu m',* 1918, ulei pe pânză, 69,8 × 313 cm. Yale University Art Gallery, New Haven, donație din legatul Katherinei Dreier. Foto: Joseph Szaszfai.

pentru ultima oară rigorilor operei realizate la comandă. Cu toate acestea, a profitat de împrejurare, așa cum a recunoscut el însuși, pentru a recapitula întreaga sa operă anterioară.[12] În acest tablou vedem umbra unui număr de trei *ready-made*-uri: roata de bicicletă, un cuier de pălării, un tirbușon. Acest din urmă obiect, reprezentat ca o proiecție anamorfică a umbrei sale, nu a fost pictat niciodată, deoarece Duchamp a intenționat ca doar umbra să fie considerată un „adevărat *ready-made*".[13] O serie nedeterminată de romburi ce se suprapun într-o perspectivă accelerată traversează spațiul tabloului, pornind de la umbra cuierului de pălării, străbătând roata (umbra ei?) și împlântându-se în colțul din stânga sus. Tirbușonul („adevărat" și unic *ready-made*) este înfipt în pânză la înălțimea cuierului de pălării, năvălind în spațiul spectatorului. Alături de el, se află o falsă ruptură în pânză prinsă cu ace de siguranță adevărate. În sfârșit, o mână, pictată cu tot realismul naiv al unei picturi de bâlci, are degetul arătător îndreptat în direcția opusă tirbușonului.

S-a observat probabil că descrierea acestei pânze se lovește de unele dificultăți anticipate de Duchamp. Nu există, într-adevăr, nici un mijloc de a pune în ordine semnele acestei pânze, dat fiind că au fost alese dintr-o varietate de categorii ce semnifică lucruri deosebite: obiecte găsite, vederi în perspectivă, *trompe-l'œil,* umbre, umbre false... Ca și în cazul a-logismului „ultimei picturi" a lui Malevici (il. 83), toate încercările de interpretare trebuie să renunțe la orice pretenție

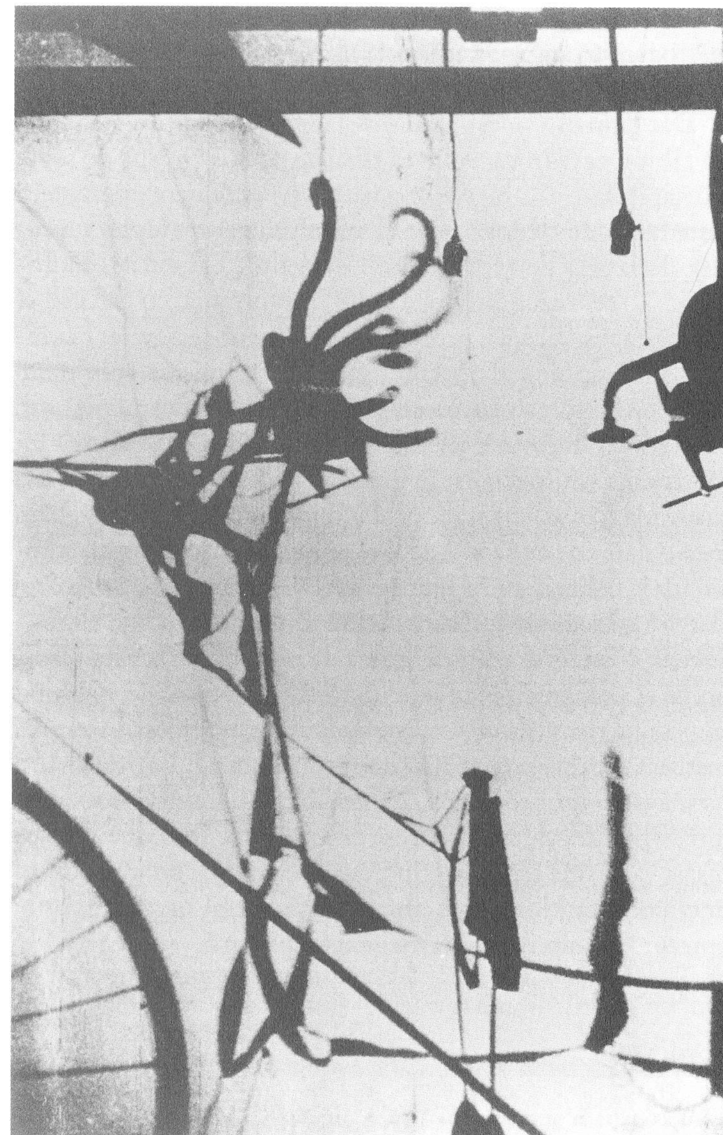
de înțelegere directă pentru a se concentra asupra unei înțelegeri de gradul al doilea. Încă o dată, chestiunea cea mai presantă nu va avea nimic de a face cu sensul figurației, ci mai curând cu sensul lipsei de sens.

Înainte de a continua această analiză a lucrării trebuie (așa cum am procedat și în cazul lui Malevici) să cercetăm originile ei. O primă mărturie ce se referă la *Tu m'* este o notă ce datează probabil de prin 1913, adică de când Duchamp a abandonat pictura în ulei pentru a se apuca de *Mireasa dezbrăcată* și de seria de obiecte *ready-made*:

„după mireasă...
să faci un tablou. din *umbre purtate...*
executarea picturii cu ajutorul
surselor luminoase.
și prin desenarea umbrelor pe aceste planuri.
urmând pur și simplu
contururile reale proiectate...
toate acestea pentru a desăvârși pictura
și a stabili legătura cu subiectul?
Proiecții izometrice: vezi manualul...
umbre purtate formate prin împroșcări venite de jos
ca niște jeturi de apă ce țes forme
în transparența lor."[14]

În meandrele acestui text se recunoaște tema unui tablou în care ar trebui ca proiecția umbrelor să se contopească cu perspectiva. Acest proiect pare să fi fost deja prevăzut ca replică sau extensie a *Miresei*. Ceea ce lipsește cu desăvârșire este orice referire la obiectele *ready-made*, o omisiune de înțeles dat fiind că nota a fost scrisă cu câțiva ani înainte de realizarea picturii.

Ideea reprezentării prin umbra purtată a apărut pentru a doua oară în același an, 1918, anul lucrării *Tu m'*. Ea s-a exprimat sub forma unei fotografii în care autorul ei (Duchamp? Man Ray?)[15] a combinat umbrele celor mai cunoscute obiecte găsite (cuierul de pălării, roata) pe fondul schițat al *Umbrelor unui ready-made* (il. 89). De la acest punct de plecare până



89. Marcel Duchamp (?), *Umbre ale unui ready-made*, (1918), fotografie făcută în atelierul lui din New York, 33 West 67th Street.

la *Tu m'* nu este decât un pas, dar un pas fundamental, și anume reîntoarcerea la gândirea din 1913: „A face un tablou cu ajutorul umbrelor purtate."

Dar cum este acest „tablou" făcut din „umbre purtate", un tablou care în varianta sa finală este mai presus de toate o recapitulare a „obiectelor găsite", evocate, reprezentate ca niște fantome ale lor înseși, ca niște umbre, de fapt? Suprafața derizorie de reprezentare dezvăluie caracterul fantomatic al reprezentării picturale[16], împreună cu istoria ei îndepărtată și recentă, propunându-se drept „echivalent complex și scrupulos al absenței sale"[17]. Trebuie să subliniem faptul că fantoma picturii se găsește chiar în centrul picturii, „arătată cu degetul", literalmente. Se știe că, la cererea lui Duchamp, un specialist în grafică publicitară a pictat mâna suspendată în aer cu arătătorul întins. Trebuie să ne întrebăm încă o dată: de ce se află acolo, ce este acel corp străin stânjenitor și neliniștitor?[18] După părerea mea, mesajul este foarte clar: în această antipictură făcută din umbre, mâna simbolizează actul, este o unică „piesă de pictură" în sensul tradițional al sintagmei. Este semnul răsturnării radicale, dat fiind că – să ne reamintim – mimesisul clasic permitea inserarea instrumentului acțiunii în enunțul pictural, dar doar sub forma unei umbre (il. 24, 25, 26, 27, 32). Cu toate acestea, într-o pictură de umbre, reprezentarea se întoarce spre ea însăși, iar mâna creatoare/indicatoare poate fi doar produsul unei compoziții ironice, un semn izolat al prezenței unui „pictor", acolo unde nu mai există pictură.

NOTE

1 Interogația îi aparține lui Yve-Alain Bois, „Malévich, le carré, le degré zéro", *Macula*, I (1976), pp. 28–49 (aici p. 49).

2 El Lissitzky, „New Russian Art: A Lecture", în Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, Thames and Hudson, London, 1969, p. 333.

3 K. Malevici, *Manifestul suprematismului*, Sankt-Petersburg, 1915. Sublinierea îi aparține lui Malevici. Vezi și F. Ph. Ingold, „Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Aesthetik bei Kazimir Malevic", în G. Boehm (ed.), *Was ist ein Bild?*, Fink, München, 1994, pp. 367–410.

4 Am consultat acest text în versiunea germană care a apărut în catalogul *Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Schriften der Akademie der Künste, Berlin, 1983, pp.53–73. Vezi și C. Douglas, *Swans of Other Worlds. Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1980, pp. 35–47; W. Sherwin Simmons, *Kasimir Malevich's Black Square and the Genesis of Suprematism. 1907–1915*, Garland, New York/London, 1981; J. A. Isaak, *The Ruin of Representation in Modernist Art and Texts*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1986, pp. 75–85, și H. Günther, „Die Erstaufführung der futuristischen Oper « Sieg über die Sonne »", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, LIII (1992), pp. 189–207.

5 Scrisoare citată de J. Kowtun, „Sieg über die Sonne. Materialen", în catalogul *Sieg über die Sonne*, p. 49.

6 Îi sunt îndatorat lui P. Garlach pentru acest exemplu, „Zeichenhafte Vermittlung von Innenwelt in konstruktivistischer Kunst", în H. Holländer and C. W. Thomsen (ed.), *Besichtigung der Moderne: Bildende Kunst, Architektur, Musik, Literatur, Religion. Aspekte und Perspektive*, DuMont, Köln, 1986, pp. 157–190. Pentru alte exemple înrudite, vezi D. Riout, *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1996, pp. 167–245.

7 Cele mai recente studii sunt Fr. Teja Bach, „La Photographie de Brancusi", în catalogul de expoziție *Constantin Brancusi 1876–1957*, 1995, pp. 312–320; E. A. Brown, *Constantin Brancusi photographe*, Éditions Assouline, Paris, 1995, și A.-Fr. Penders, *Brancusi, la photographie*, Éditions La lettre volée, Bruxelles, 1995. Pentru *Începutul lumii* și suprematismul lui Malevici, vezi F. Teja Bach, *Constantin Brancusi: Metamorphosen plastischer Form*, DuMont, Köln, 1987, p. 197.

8 R. Payne, „Constantin Brancusi", *World Review* (octombrie 1949), p. 63.

9 Man Ray, *Self Portrait*, New York, 1979, p. 208.

10 Din Nietzsche, *The Gay Science*, New York, Vintage, 1974, pp. 273–274 (vezi și *Știința voioasă* în *Știința voioasă; Genealogia moralei; Amurgul idolilor*, trad. de Liana Micescu, Humanitas, București, 1994 – *n.ed.*). „Răsturnarea platonismului" a fost una

dintre expresiile lui Nietzsche (și adevăratul lui proiect metafizic). Cu privire la „răsturnare" ca „triumf al simulacrelor", vezi G. Deleuze, *Logique du sens,* Minuit, Paris 1969, pp. 292–307. În legătură cu Brâncuși și Platon, vezi C.-R. Velescu, *Brâncuși inițiatul,* Editis, București, 1993.

11 Vezi M. Foresta ș.a., *Perpetual Motif: The Art of Man Ray,* Abbeville Press, New York, 1988, p. 77.

12 Relatarea a fost făcută de A. Schwarz, *The Complete Work of Marcel Duchamp,* Harry N. Abrams, New York, 1970, p. 471. Cu privire la *Tu m',* vezi T. Lenain, „Le Dernier tableau de Marcel Duchamp. Du trompe-l'œil au regard désabusé", *Annales d'histoire de l'art et archéologie,* Bruxelles, VI, 1984, pp. 79–104; R. Krauss, *Le Photographique,* pp. 70–87; K. Lüdeking, „Über den Schatten", *Tumult,* XIV (1990). Vezi și cartea recentă a lui J. A. Ramírez, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso,* Siruela, Madrid, 1994, p. 62.

13 Schwarz, *The Complete Work,* p. 471.

14 M. Duchamp, *The Essential Writings of Marcel Duchamp,* M. Sanouillet și E. Peterson (ed.), Thames and Hudson, London, 1975, p. 72.

15 Cu privire la această problemă, vezi J. Clair, *Duchamp et la photographie,* Du Chene, Paris, 1977.

16 Vezi Lüdeking, „Über den Schatten", p. 98.

17 Lenain, „Le Dernier tableau de Marcel Duchamp", p. 97.

18 *Ibidem,* p. 102, și Krauss, *Le photographique,* p. 80.

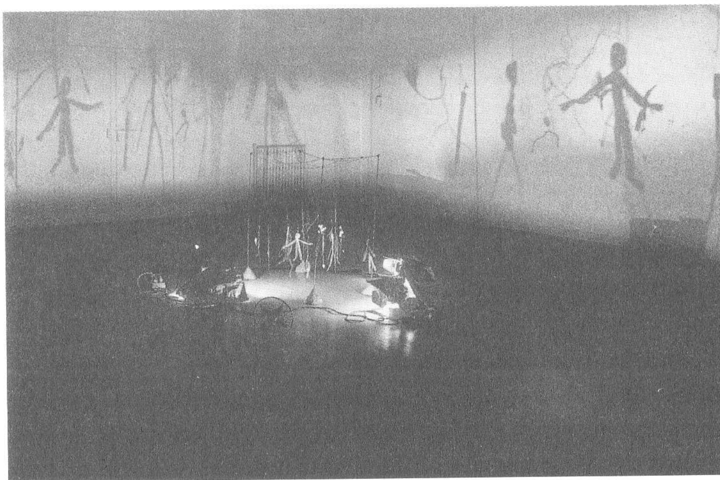
VII
La umbra veşnicei reîntoarceri

REPETIȚIE ȘI DIFERENȚĂ

În anii '20 ai secolului al XX-lea, mișcarea de avangardă a pus sub semnul întrebării statutul imaginii dintr-un punct de vedere total opus celui aparținând mimesisului triumfător inaugurat de fotografie. Mitul lui Pliniu și cel al lui Platon fuseseră zdruncinate, iar de atunci reprezentarea se află în derivă. Acest fapt ar fi putut pune capăt călătoriei noastre, dacă nu s-ar fi instalat o neîncredere profundă în circularitățile prea perfecte. La o examinare atentă a semnelor epocii noastre, constatăm că viziunea umbrei *en abyme,* avansată de diversele experimente ale avangardei istorice, este urmată de o cercetare, la niveluri diferite, dintre care două mi se par cele mai importante, în ciuda (sau datorită) faptului că sunt radical opuse: primul privește conceperea umbrei ca o imagine independentă, celălalt elaborarea ei serială.

Christian Boltanski (născut în 1944) reprezintă cel mai bine prima direcție. Instalațiile sale (il. 90) ne reamintesc de vremea experimentelor de atelier cu proiectoare parastatice (il. 48). Scopul instalațiilor sale este totuși diferit. Să vedem ce are să ne spună artistul:

> „Sunt multe lucruri pe care le corelez cu umbrele. În primul rând pentru că ele ne amintesc de moarte (nu există oare expresia « tărâmul umbrelor » ?). Apoi, desigur, există o legătură directă cu fotografia. În limba greacă, cuvântul înseamnă scriere cu lumină. Umbra este deci o fotografie primitivă. Am avut cândva o expoziție cu niște fotografii uriașe la Centrul Pompidou din Paris. Trebuia



90. Christian Boltanski, *Umbre* (1986), instalație la Kunsthalle Hamburg, 1991. Foto: prin amabilitatea artistului.

să fie deschisă apoi la Bonn și la Zürich, însă transportul ramelor grele era extrem de dificil și de incomod. Doream să lucrez cu lucruri mai ușoare pe care să le fi putut pune în buzunar. Mi-am dat seama că puteam obține o umbră mare prin proiecția unei marionete minuscule. Aveam în sfârșit posibilitatea să călătoresc cu bagaje puține și să lucrez cu imagini imateriale. Desigur, exista peștera lui Platon, dar trebuie să recunosc că am aflat acest lucru doar după aceea.

Umbra poate fi considerată însă și ca o pură înșelătorie. Oare nu spunem noi « se sperie și de umbra sa » ? Umbra este o înșelătorie: pare să fie de mărimea unui leu, dar, de fapt, nu este mai mare decât o figurină de carton. Umbra este reprezentarea în forul nostru interior a unui *deux ex machina.* Acest aspect al umbrei mă intrigă, pentru că este teatru pur în sensul în care este o iluzie... Ceea ce mă atrage atât de mult la umbre este caracterul lor efemer. Ele pot dispărea de la o clipă la alta: în momentul în care se stinge reflectorul sau lumânarea, nu mai există nimic acolo."[1]

Găsim la Boltanski o convergență recunoscută a mai multor catalizatori privind utilizarea ludică a umbrei – răsturnarea fotografică, aluzia la Platon, simbolismul funerar – care dă demersului său caracterul unei sinteze liminare. Unul dintre aspectele cele mai izbitoare, totuși, privește reificarea proiecției, dorința lui Boltanski de a transforma umbra într-un „lucru" pe care să-l poată pune în buzunar și să-l scoată de acolo când are chef, toate aceste operațiuni fiind cunoscute de cei care au citit povestea lui Peter Schlemihl. Ar fi interesant să vedem cum preocuparea majoră a lui Boltanski – dansul asemănărilor efemere – se alătură din întâmplare serializării umbrei, al cărei promotor a fost, dincolo de ocean, Andy Warhol.

În 1979, la Galeria Heiner Friedrich din New York, Warhol a expus o serie de 66 de pânze, pictate cu un an înainte, intitulate toate *Umbre* (il. 94). Cifra 66 subliniază ideea repetiției, dar faptul este ușor neliniștitor dat fiind că, potrivit vechii arte a numerologiei, 66 era semnul Diavolului, iar 666 cel al Apocalipsei. Dar, dacă aceste două conotații din urmă sunt accesibile doar printr-un demers hermeneutic înaintat, serialitatea imaginilor este cât se poate de evidentă. Pe peretele alb, ușor ridicate față de nivelul solului, astfel încât să sublinieze amplasarea lor pe o altă linie de bază decât cea a spectatorului, pânzele lipsite de rame se succedă, una lângă alta, în ritm susținut și urmează un traseu care se încheie exact acolo de unde a început. Această friză continuă și circulară este totuși formată din unități independente. Ar fi greu să le clasificăm drept „picturi" (*tableaux*) tradiționale, dat fiind că nici forma, nici conținutul sau contextul lor expozițional nu ar permite acest lucru. Mai important decât toate este faptul că o unitate izolată în raport cu seria – o unitate cumpărată separat și expusă de una singură – își pierde, în principiu, valabilitatea. În plus, acestea sunt „pânze" în sensul tehnic al termenului și este fără îndoială semnificativ faptul că Warhol a folosit polimeri sintetici aplicați prin serigrafie pentru a transfera imaginea pe acest suport (transmisă nouă

de tradiția *tabloului*). Această rară combinație a permis intervenția directă a mâinii și folosirea procesului de imprimare utilizat în fotografie. Știm că Warhol și asistenții săi au realizat această serie pe baza unor fotografii ce reproduceau jocul umbrelor purtate a mai multor siluete din mucava, fabricate ad-hoc. Adăugarea unei culori sintetice într-o fază ulterioară a dat *Umbrelor* o eterogenitate și un ritm pe care nu le aveau inițial.

În loc să ne lansăm direct în analizarea metodei lui Warhol, ar fi util să facem o scurtă incursiune în receptarea critică a acestei serii.[2] Această incursiune este necesară înaintea actului hermeneutic, dat fiind că ne confruntăm aici cu un fenomen complet ce ar putea fi denumit *artă de expoziție*[3] și care nu poate fi definit decât în contextul expozițional ca atare și în cel al reacției critice imediate. Să vedem deci ce a avut de spus elita criticii, în 1979, despre umbrele lui Warhol.

Iată ce remarca Jane Bell în *Art News:*

> „*Umbrele* au fost serigrafiate pe un suport pictat, care neagă el însuși suprafața netedă și rece ce este de obicei asociată cu aproape întreaga orientare Pop Art. Mâna este prezentă peste tot în aceste picturi – o mână generos de senzuală ce îi aparține fără îndoială lui Warhol, cu toate că artistul, ca întotdeauna, a acceptat un mic ajutor din partea prietenilor săi de la Factory."

Această observație pare semnificativă, mai ales dacă abordăm ciudatul și paradoxalul caracter de „autograf" dat de tușele mari (il. 91) și de mecanismul unei duble conjuncturi, ce se referă mai întâi la titlu – *Umbre* – și apoi la tradiția pe cale de dispariție a *tabloului.* Operând această dublă hermeneutică (pe care *Art News* o abordează fără să o aprofundeze), vom ajunge la concluzia că serigrafiile lui Warhol se situează la antipozii (și la capătul) unei problematici fundamentale a reprezentării occidentale, ce a început cu reflecțiile lui Cennino Cennini cu privire la relația dintre linie și



91. Andy Warhol, *Umbră,* 1979, serigrafie pe polimer sintetic aplicat pe pânză, 193 × 132,1 cm. Dia Art Foundation, New York. Foto: © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / ARS, New York și DACS, Londra, 1997.

umbră și care a progresat prin tematizare automimetică (vezi cap. 2 și 3). Am putea spune, în consecință, că prin *Umbrele* lui Warhol, „umbra în tablou" ca linie pură invadează și definește reprezentarea în integralitatea ei. Dar trebuie să ne ferim să vedem aici o simplă moștenire a expresionismului abstract, dat fiind că importanța acordată tușei, tematizarea și hiperbolizarea ei sunt – în *Umbre* – rodul unui demers provenit din estetica hiperrealistă. În ultimă analiză, totul vorbește în favoarea unei sinteze. Warhol propune o soluție-limită care adună, continuă și depășește experiențele avangardelor istorice. Malevici și Duchamp, dar și *action painting* și hiperrealismul (printr-o combinație paradoxală) sunt predecesorii ei direcți.

Răsfoind în continuare revistele, vom constata că un alt critic, Thomas McGonigle, își va exprima în *Arts* părerea că Warhol „a creat o dilemă teribilă pentru spectatorul acestor picturi", cu toate că recunoaște că este dispus să vadă în această serie o confesiune autobiografică, în sensul dezvăluirii marginalității umbrei ce caracterizează persoana artistului. În aceeași revistă, criticul Valentin Tatransky va reveni ceva mai târziu asupra acestei expoziții și, fapt destul de semnificativ, interpretarea sa este o combinație a celor două observații anterioare. Întreaga serie poate fi astfel considerată un autoportret abstract, ce s-ar manifesta mai ales prin pensulații imense care confirmă autobiografia într-o lume dominată de repetiția mecanică. Această interpretare este fără îndoială sugestivă, în ciuda faptului că nu s-a făcut nici o încercare de plasare a ei într-un context istoric. Carrie Rickey păcătuiește și ea, făcând aceeași omisiune într-o recenzie foarte complexă în *Artforum,* pe care trebuie să o cităm *in extenso:*

> „66 pânze mari (188 × 132 cm) sunt expuse una lângă alta – umplând întreaga galerie. Straturi strălucitoare de culori acrilice îngroașă suprafețele, iar din acumularea de vopsea par să se detașeze vreo două configurații. Comunicatul de presă al lui Warhol dă asigurări că toate pânzele sale reprezintă aceeași imagine: dacă eu văd două, înseamnă oare că există o versiune pozitivă și una negativă a aceleiași imagini? Prima se aseamănă cu o flacără – flacăra unei brichete sau a unei lămpi de gaz. Cea de-a doua pare un vid. Dar această speculație este specioasă, pentru că imaginile sunt în mod evident nonfigurative. Și, cu toate acestea, expoziția ne duce cu gândul la *Blow Up:* fiecare pânză arată ca o fotografie supramărită a vreunui eveniment nelegiuit.
>
> Referirea la *Blow Up* este dublu justificată, pentru că aranjamentul imaginilor sugerează că ar trebui citite succesiv, ca niște cadre de film. Examinând culorile pânzelor pentru a descoperi firul narațiunii, îmi dau seama că, citindu-le în sensul acelor de ceasornic, culorile acide ale primelor 60 de imagini sunt înlocuite de culori argintii, alb și negru în ultimele 6. Să fie vorba de o dispariție treptată a intensității?
>
> Ce trebuie să înțeleg din toate acestea? Warhol mă obligă să fac pe detectivul. Sunt obsedat de găsirea mărturiilor. Se presupune că munca unui critic este o muncă de polițist și iată-mă acum în biroul de amprente digitale."[4]

Este interesant faptul că, în ciuda divergențelor de păreri, criticii în marea lor majoritate insistă asupra caracterului enigmatic al *Umbrelor.* În mod uimitor însă, nici unul dintre ei nu a încercat să plaseze experimentul lui Warhol în context istoric, cu excepția poate a trimiterii (discutabilă, dar interesantă) făcute de Rickey la filmul lui Antonioni. În spiritul esteticii lui Warhol, toți s-au oprit la suprafața fenomenului, analizându-i caracterul enigmatic, dar neridicând nici o clipă problema că enigma (dacă este într-adevăr vorba de o enigmă) ar putea rezida în translația unui strat istoric în spațiul expozițional. Așa cum preconiza criticul din *Artforum,* este rândul nostru să ne jucăm de-a detectivul, dar intrând, dacă ne este permis, în pielea unui detectiv cu un oarecare simț al istoriei. În felul acesta, vom da foarte curând peste o fotografie (il. 92) ce va soluționa într-o măsură foarte mare enigma.

Fotografia datează din 1974 și a fost făcută la New York de Gianfranco Gorgoni, reprezentându-i pe Warhol și pe Giorgio de Chirico la o întrunire mondenă. Cu paharul în mână, cu umbra unui surâs pe buze, bătrânul maestru al picturii metafizice se uită către aparatul fotografic, în timp ce Warhol, (încă) tânărul maestru al orientării Pop Art, privește în altă parte cu o mișcare de torsiune a capului ce imprimă chipului său o expresie deosebit de dramatică. Deși este probabil un instantaneu, fotografia posedă o forță de oracol. Iluminarea scenei împrumută atâta dramatism fotografiei, încât ne vine greu să credem că instantaneul nu a fost retușat. Oricum, din cauza luminii neobișnuite, ceea ce ar fi putut rămâne un simplu document al unei întruniri mondene a devenit imaginea unui transfer de putere[5]: printr-un capriciu al pozei, De Chirico îi transmite lui Warhol lumea lui de umbre și supliciul de a-i fi stăpân.

Warhol a avut nevoie de patru ani pentru a putea exorciza, în 1978, cele 66 de variante ale unui unic coșmar. Din



92. Gianfranco Gorgoni, *Andy Warhol și Giorgio de Chirico, N.Y.C.*, c. 1974, fotografie.

această perspectivă, seria *Umbrelor,* în loc să oculteze un mister, îl dezvăluie ca fiind recunoașterea publică a unei datorii și a unui omor. Crearea *Umbrelor* a coincis cu moartea lui De Chirico (a decedat la 19 noiembrie, iar Warhol și-a început seria în luna decembrie a aceluiași an) și, ciudat, această coincidență a trecut neobservată. Nu cred că greșesc prea mult dacă văd crearea *Umbrelor* ca un rezultat direct al dispariției unuia dintre ultimii reprezentanți ai avangardei istorice. Expoziția dezvăluie de aceea datoria lui Warhol față de De Chirico. Dacă este și rezultatul unui omor, acesta este prin natura lui simbolic și privește conceptul de *original.* Warhol înlocuiește istoriile cu umbre ale maestrului italian cu umbre fără istorie, iar serialitatea lor este doar o reflectare a dispariției irevocabile a narativului pictural și înlocuirea lui cu o difracție infinită și cu desfășurarea infinită a aparențelor.

Trebuie să recunoaștem că interpretarea noastră are aerul unei alegorii. Poate că și este, însă doar în sensul unei „alegorii reale". Ceea ce Warhol a trecut sub tăcere în 1979 la New York și, după câte știu, nici un critic nu a reușit să sesizeze, necercetând decât la suprafață expoziția *Umbrelor,* va ieși la iveală trei ani mai târziu, la Roma, în timpul expoziției *Warhol verso De Chirico.* Programul este clar de data aceasta. Prin reproducere și multiplicare, Pictura Metafizică este serializată și desacralizată (il. 93). În cursul unui interviu acordat lui Achille Bonito Oliva, publicat în catalogul expoziției, Warhol explică *a posteriori* datoria sa față de De Chirico:

> „I-am iubit atât de mult opera. Îi iubesc arta și ideea de a fi repetat mereu aceleași picturi. Îmi place această idee și m-am gândit că ar fi nemaipomenit să o realizez... Întreaga sa viață, De Chirico a repetat aceleași imagini. Cred că a făcut acest lucru pentru că așa i-au cerut oamenii și negustorii de artă, dar și fiindcă i-a plăcut ideea și a considerat repetiția un mod de a se exprima. Acesta este probabil punctul nostru comun... Diferența? Ceea ce repeta el în mod regulat, an după an, eu repet în aceeași

zi, în aceeași pictură... Este un mod de a te exprima!... Toate imaginile mele sunt la fel... dar în același timp diferă... Ele se schimbă odată cu lumina culorilor, cu momentul și cu starea de spirit... Oare nu este viața o serie de imagini ce se schimbă repetându-se?"

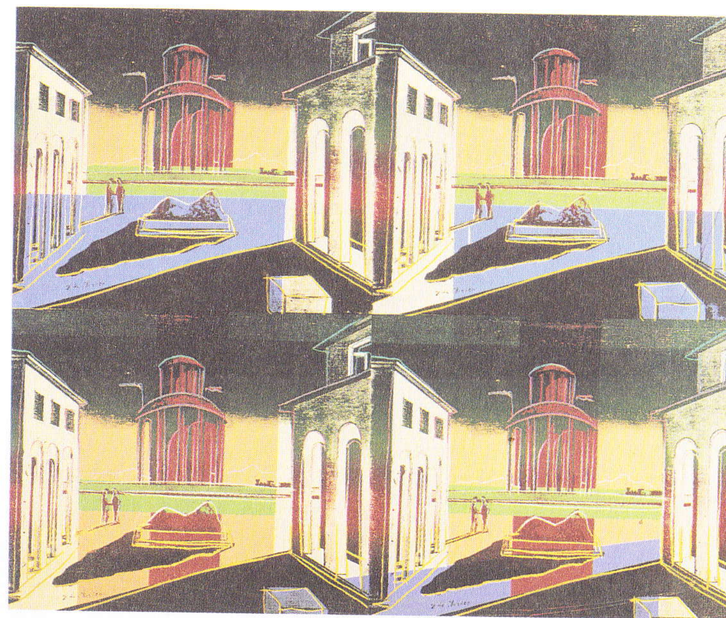
Este evident că în acest interviu, în loc să accepte ceea ce trebuia să accepte înainte de toate – în cazul acesta, transferul umbrelor și prelungirea enigmelor –, Warhol recunoaște o datorie și mai mare față de De Chirico, întrucât îi atribuie ideea repetiției perpetue, care în mod instinctiv a condus la serialitate ca modalitate de expresie. Or, ideea nu îi poate fi atribuită lui De Chirico, ci lui Monet (il. 35, 36), părintele gândirii seriale în arta occidentală, dar dintr-un punct de vedere diferit de cel al lui Duchamp. Această incongruență nu trebuie să ne îngrijoreze prea mult, dat fiind că era cunoscută butada lui Warhol potrivit căreia lui nu-i plăcea deloc să spună adevărul despre opera sa și că în declarațiile sale prefera să semene confuzie în loc să clarifice problemele. Demarcația pe care Warhol ține totuși să o introducă în discuția sa cu Bonito Oliva este importantă întrucât accentuează *contiguitatea lui același*, fundamentală la Warhol, față de *reîntoarcerea la același*, caracteristică Picturii Metafizice. Să aprofundăm această diferență.

De Chirico nu a ascuns niciodată datoria sa față de gândirea nietzscheană. Dimpotrivă, a insistat asupra ei într-un mod care friza paradoxul:

„Sunt singurul om care l-a înțeles pe Nietzsche – toate lucrările mele dovedesc acest lucru."[7]

Sau, în altă parte:

„Îmi amintesc că adesea, citind nemuritoarea operă a lui Nietzsche *Așa grăit-a Zarathustra*, unele pasaje ale cărții mi-au lăsat o impresie pe care am cunoscut-o pe vremea când eram copil și am citit o carte italienească pentru cei mici, intitulată *Pinocchio*. Ciudată similitudine ce dezvăluie profunzimea lucrării!"[8]



93. Andy Warhol, *Piață italiană cu Ariadna (după De Chirico)*, 1982, serigrafie pe polimer sintetic aplicat pe pânză, 116 × 127 cm. Andy Warhol Museum, Pittsburgh.
Foto: © 1996 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / ARS, New York, și DACS, Londra, 1997.

Citind aceste două confesiuni, ne-am putea întreba pe bună dreptate în ce consta cu adevărat această înțelegere cu care se mândrea pictorul. Răspunsul nu poate fi decât unul singur: dacă există vreo similitudine între Zarathustra și Pinocchio aceasta se regăsește în dezbaterea în jurul dublurii ființei, punerea sub semnul întrebării a formelor simulate de existență și crearea unor enigme perpetue în jurul libertății și al modului de viață. Dacă De Chirico a luat ceva de la *Pinocchio*, aceasta era obsesia manechinului, a dublurii neautentice care uzurpă omul și tensiunea rezultantă ce duce către o transcendență veșnic în așteptare și niciodată realizată. Ceea ce împrumută De Chirico de la Nietzsche este gândirea sa




PAGINILE 258–259:
94. Andy Warhol, *Umbre*, 1978, instalaţie la Andy Warhol Museum, Pittsburgh (împrumutată de la Dia Art Foundation, New York), serigrafie pe polimer sintetic aplicat pe pânză, instalaţie rotativă prezentând 55 din cele 102 pânze, 193 × 132,1 cm fiecare.
Foto: The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / © ARS, New York şi DACS, Londra, 1997.

cu cea mai mare greutate, doctrina „ciclului absolut și repetat la infinit al tuturor lucrurilor“[9]:

> „Ce-ar fi dacă, într-o bună zi sau noapte, s-ar strecura un demon în singurătatea ta cea mai mare și ți-ar spune: « Viața asta, așa cum ai trăit-o și cum o trăiești și astăzi, va trebui s-o mai trăiești o dată și încă de nenumărate ori; și nu va fi nimic nou în ea, ci fiecare suferință și fiecare plăcere, fiecare gând și suspin și tot ceea ce este nespus de mic și de mare în viața ta trebuie să ți se reîntoarcă, totul în aceeași înșiruire – și acest păianjen și această lumină a lunii printre copaci, de asemenea această clipă și eu însumi. Veșnica clepsidră a existenței se răstoarnă iar și iar, mereu – și tu cu ea, praf al prafului! » Nu te-ai arunca la pământ și ai scrâșni din dinți, blestemându-l pe demonul care ar vorbi așa? Sau ai trăit o dată o clipă nemaiîntâlnită și i-ai răspunde: « Ești un Dumnezeu și niciodată n-am auzit ceva mai dumnezeiesc! » Dacă te-ar copleși acest gând, așa cum ești, te-ar preschimba și poate te-ar zdrobi; întrebarea în toate și în orice « mai vrei lucrul acesta încă o dată și încă de nenumărate ori? » ar apăsa ca cea mai mare greutate asupra faptelor tale! Sau cât ar trebui să te iubești pe tine însuți și viața pentru *a nu mai cere nimic* decât această ultimă și eternă confirmare și pecetluire?“[10]

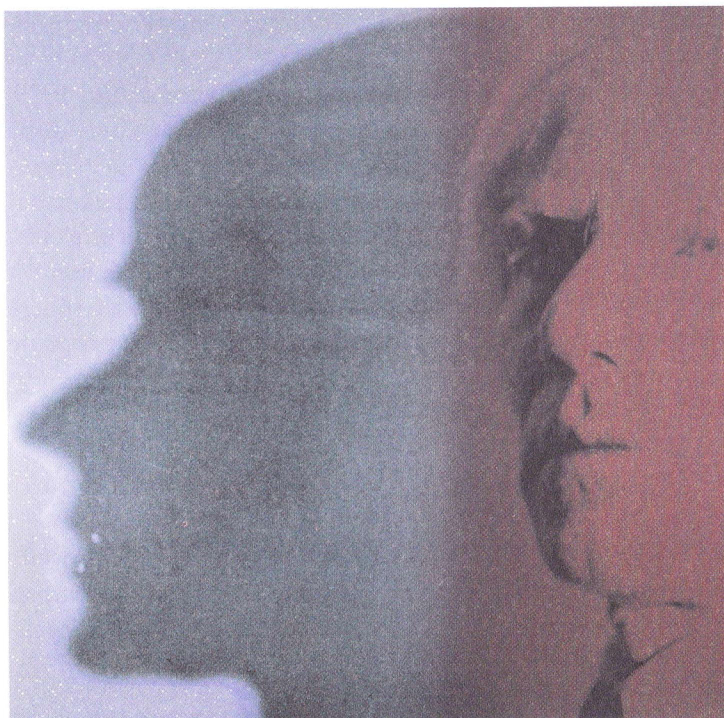
Warhol ia de la De Chirico un pic de Nietzsche și mult Pinocchio, în sensul în care transformă *eterna reîntoarcere a aceluiași* în *infinita contiguitate a aceluiași* sub forma unei înșiruiri nedeterminate de idoli decăzuți (Marilyn, Jackie, conserva de supă condensată...) sau, pentru a folosi cuvintele lui Gilles Deleuze, sub forma apariției vertiginoase a unor simulacre cândva înăbușite de tradiția platonică a Occidentului și eliberate acum sub forma lor descătușată.[11] Toate acestea își găsesc în sfârșit, în *Umbre*, posibilitate de expresie, dependentă încă de vechea formă a „tabloului“ și revendicându-se din vechea metafizică a „picturii“. Fiecare pânză este o reflexie a unei umbre, fiecare „original“ este o reproducere, pânzele reflectând lumea, iar lumea însăși fiind reduplicarea unui ecran infinit.

De aceea, am putea spune că în primăvara anului 1979, cu ocazia vernisajului expoziției *Umbre* – la care, după cum se spune, s-a băut exclusiv *Perrier-Jouet Fleur de Champagne* –, galeria newyorkeză din SoHo s-a transformat pentru câteva ore (în lumea lui Warhol tranzitoriul *este* eternitatea) nu numai în stomacul Leviathanului care l-a înghițit pe Pinocchio cu nesfârșitele lui minciuni, dar și într-o peșteră platoniciană, mândră (doar pentru o seară) de propriile ei umbre.

DUBLU ANDY WARHOL

> *Aș prefera să rămân un mister. Nu-mi place să-mi explic propriile acțiuni și propriile mobiluri, iar dacă o fac, atunci când mi se cere acest lucru, spun de fiecare dată altceva.* (Andy Warhol)[12]

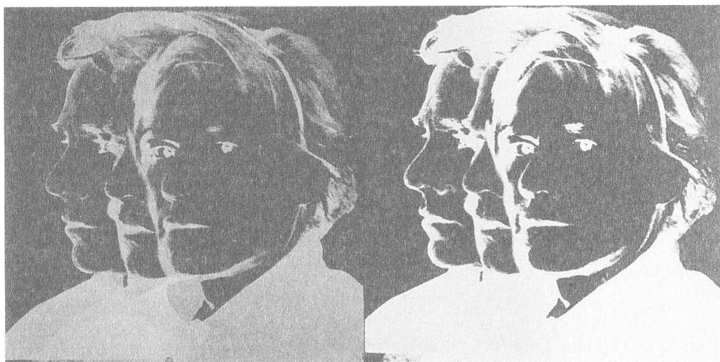
În 1978, anul creării *Umbrelor* (il. 91), Warhol lucra și la autoportretul său (il. 96). Nu era pentru prima oară, dar nu folosise atât de intens înainte modalitățile expresive ale negativului fotografic. Reducția și răsturnarea, acestea erau acum temele discursului lui Warhol. Tehnica era aceeași cu cea utilizată la marea serie a *Umbrelor* (serigrafie pe polimer sintetic aplicat pe pânză). Este important să menționăm acest lucru, nu doar din cauza coincidenței (nicidecum gratuită) între acea serie și acest autoportret, dar și datorită implicațiilor ce derivă dintr-o „iconologie a materialelor“[13], atât de des neglijată de comentatori. Ținând seama de toți factorii tehnici ai reprezentării și de încărcătura lor simbolică, am putea spune că autoportretul nu reprezintă doar imaginea în negativ și multiplicată a lui Andy Warhol, ci și imaginea lui polimerizată.



95. Andy Warhol, *Umbra*, 1981, serigrafie pe hârtie, 96,5 × 96, 5 cm. Prin amabilitate de la Ronald Feldman Fine Arts, Inc., New York / © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / ARS, New York și DACS, Londra, 1997.

Potrivit *Micului dicționar enciclopedic*, polimerul este o substanță macromoleculară obținută prin polimerizare a cărei moleculă este alcătuită prin unirea în lanț a unui număr oarecare de molecule de monomer. Polimerizarea este reacția chimică în urma căreia substanțe cu greutate moleculară mică, având caracter nesaturat (monomeri), se transformă în substanțe cu greutate moleculară mai mare (polimeri), păstrând aceeași compoziție procentuală și aceeași aranjare a atomilor în moleculă. Operațiunea aceasta produce materialul ajuns la modă în secolul XX și căruia i se spune, în general, material plastic. Din anii '60, Warhol va aplica, cu dublu sens, ceea ce îmi propun să numesc „polimerizarea imaginii": în mod concret, prin plastificarea tehnică a reprezentării-asemănare și, simbolic, prin atribuirea unei unități netede, artificiale, indestructibile multiplicității vieții. În *Autoportretul* său din 1978, Warhol a împins la limita maximă această îngemănare dintre forma și tehnica reprezentării. Este o imagine bazată pe jocul dublu al negativului fotografic. Ca întotdeauna, negativul reprezintă obiectul în starea sa fantomatică. În *Autoportret,* Warhol se reprezintă prin două grupuri de câte trei imagini fiecare. Fiecare grup îl arată din trei unghiuri diferite: trei sferturi, semiprofil și profil. Lecția este clară: unul este multiplu, același este diferit, reprezentarea este negativul persoanei.[14] Cu toate că în cazul de față noțiunea de umbră nu apare explicit, ea este totuși constantă. Se bazează pe una dintre trăsăturile chipului lui Warhol, intrată în imagistica colectivă, și la care Warhol însuși s-a referit de mai multe ori. Este vorba de părul său (aproape) alb.[15] Această caracteristică fizică a sa (să nu uităm că pentru Warhol „exteriorul" *este* persoana) e deosebit de relevantă aici, dat fiind că autoportretul îl prezintă, la cea de-a cincizecea aniversare (secretă) a zilei lui de naștere, ca pe un „copil bătrân" sau ca pe un „bătrân tânăr", conferindu-i aura mitică a unui *puer senex,* a unui „geniu" (în sensul originar al cuvântului) copilăros și încărcat de ani în același timp. Inversiunea negativă nu este destul de puternică pentru a reda în negru miticul său păr alb, ceea ce zdruncină noțiunea de reprezentare în negativ. Pe scurt, triplul spectru negru cu părul alb prezintă mai bine decât negativul umbra întreită a copilului-bătrân al secolului.

Trecerea la contrastul roșu–negru din al doilea grup abordează un al doilea polimer al persoanei. Roșul face și el parte integrantă din persoana „reală" a lui Warhol, aceasta fiind culoarea caracteristică a ochilor tuturor albinoșilor. Însă, în cea de-a doua jumătate a *Autoportretului* său, nu sunt roșii doar ochii. Roșul are o funcțiune mai importantă; ca



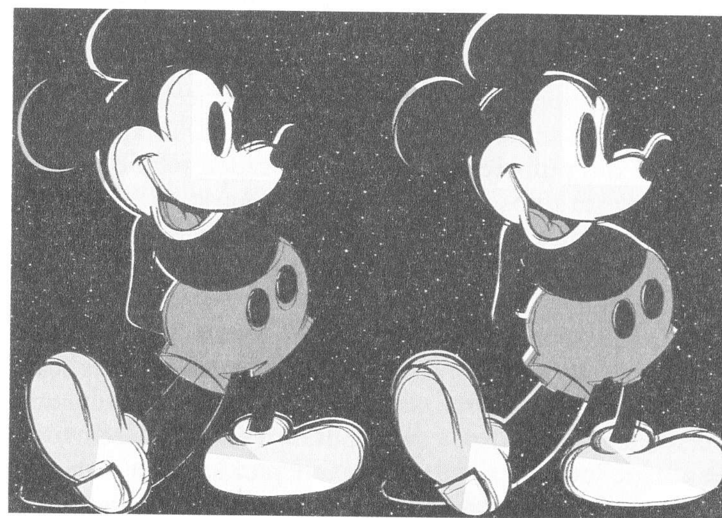
96. Andy Warhol, *Autoportret,* 1978, serigrafie pe polimer sintetic aplicat pe pânză, două panouri alăturate, 102,6 × 102,6 cm fiecare. Dia Centre for the Arts, New York. Foto: Paul Hester.

și cum, transformându-se din conținutul formei în forma conținutului, fluxul vital ar fi căpătat un nou rol și o nouă direcție. În felul acesta, substanța vitală devine formă pură, iar *Autoportretul* în întregul său se transformă într-o alegorie a eului în epoca polimerizării individului. Pentru a pune într-o perspectivă corectă acest procedeu, trebuie să ne reamintim că Warhol realizase, cu câțiva ani înainte, în 1974, două filme: *Andy Warhol's Frankenstein* și *Andy Warhol's Dracula,* în care motivul ochilor însângerați și cel al „sângelui exterior" (prezent și în alte autoportrete ale lui Warhol) au avut un rol important. Titlurile acestor două filme sunt și ele semnificative, dat fiind că forma lor autoreflectantă afirmă categoric că artistul pop luase în posesie vechea imagistică a terorii.

Următorul autoportret, intitulat *Umbra* (il. 95), a fost realizat de Warhol în 1981. Este o serigrafie uriașă, de aproximativ 1 × 1 m, ce conține două imagini enorme ale artistului. În secțiunea din dreapta apare jumătate din chipul său, parțial tăiat de cadru, în timp ce stânga imaginii este ocupată de umbra sa în profil. Această metodă de dedublare este greu

de înțeles dacă nu o raportăm la tehnicile folosite anterior, în anii '20, de „ecranul diabolic" (il. 58). Ar fi totuși greșit să limităm în felul acesta implicațiile autoportretului lui Warhol. Titlul subliniază importanța acestei ectoplasme în expansiune care ia cu aviditate în posesie spațiul reprezentării. Atât titlul, cât și imaginea ne permit să întrevedem existența unei relații complexe cu dublura, o relație asupra căreia nu putem să nu insistăm.[16] Nu este o relație primară și vitalistă ca relația dintre omul primitiv și umbra sa. Dimpotrivă, este relația tensionată și dramatică a individului polimerizat al postmodernismului. Pentru a-i descoperi secretele, ea trebuie supusă unei duble contextualizări: prima privește creația artistică a lui Warhol, iar cea de-a doua izvoarele ei.

În afară de *Umbra* (il. 95), o altă operă importantă va apărea în anul 1981. Mă refer la *Double Mickey Mouse* (il. 97). Mickey Mouse era pentru Warhol ceea ce Pinocchio era pentru



97. Andy Warhol, *Double Mickey Mouse,* 1981, serigrafie (dintr-o ediție limitată de 25, unele cu pulbere de diamant), 77,5 × 109,2 cm. Prin amabilitate: Ronald Feldman Fine Arts, Inc., New York. Foto: © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / ARS, New York și DACS, Londra, 1997.

De Chirico. În plus, ca și Warhol, Mickey Mouse era un *puer senex* al Statelor Unite și mascota Americii. Coincidențele cronologice transcend din nou limitele unor înlănțuiri pur metaforice sau, și mai exact, oferă un fundament acestora din urmă: Warhol – se știe acum, după numeroase cercetări – s-a născut la 6 august 1928[17], iar Mickey Mouse – potrivit istoricilor cinematografului și ai benzilor desenate – s-a născut la 18 noiembrie, în același an. Warhol și Mickey aparțin deci aceleiași „generații", aceluiași „leat" și nu cred că greșesc afirmând că Warhol a valorificat această coincidență secretă.

Să analizăm imaginile direct. *Double Mickey Mouse* nu este doar dublu, este și uriaș, mai ales dacă îl comparăm cu dimensiunile unui șoricel normal: el măsoară exact 77,5 × 109,2 cm. Dar Mickey Mouse nu este, bineînțeles, un șoarece „normal". El este o mascotă, un simulacru, iar în această calitate dedublarea sa este firească. Cei „doi" din *Double Mickey Mouse* nu privesc dialectica original/copie, iar acest lucru constituie factorul cel mai îngrijorător: cei doi *sunt* atât originalul, cât și copia. Identici și diferiți, ei sunt același și celălalt, interșanjabili și monumentali. Warhol îl (îi) înfățișează pe un fond din pulbere de diamant, procedeu tehnic (și simbolic) adesea folosit la pseudoicoane. Acest întreg demers ridică imaginea la înălțimile amețitoare ale postmodernismului, considerat drept epocă a creșterii și triumfului simulacrelor.[18]

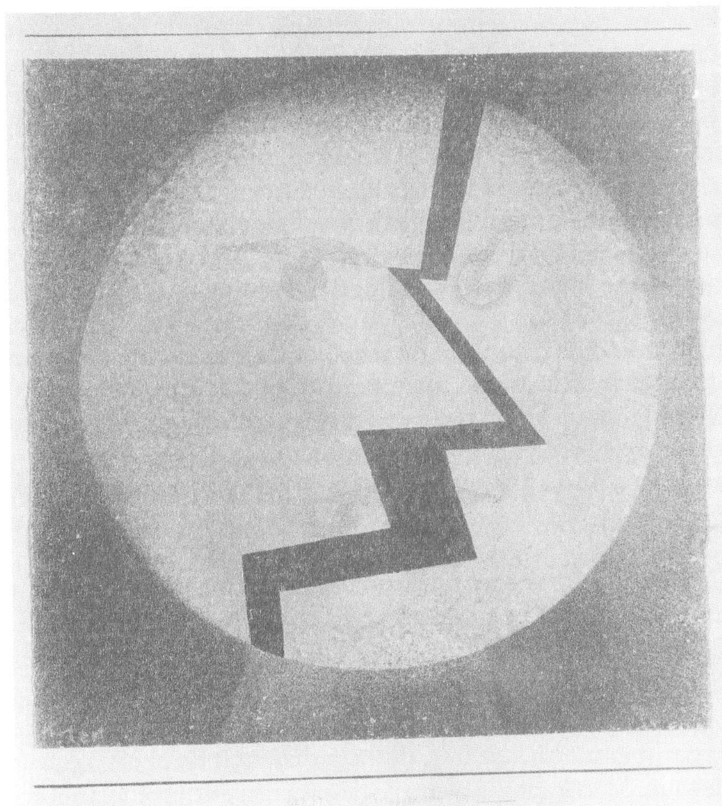
Spre deosebire de *Double Mickey Mouse*, autoportretul intitulat *Umbra* (il. 95) abordează problematica reduplicării ca pe o consecință a unui clivaj. Umbra prezintă profilul unei persoane (Warhol) pe care o putem vedea (de asemenea) în poziție (cvasi) frontală. Să nu uităm că întreaga dialectică a reprezentării occidentale ne-a învățat că frontalitatea – și oglinda – constituie forma simbolică a relației dintre eu și același, în timp ce profilul – și umbra – constituie forma simbolică a raportului dintre eu și celălalt.

În timp ce profilul veșnic vesel al lui Mickey Mouse (il. 97) este imaginea alienată a „altuia", în autoportretul său,

Warhol creează o tensiune inexorabilă între cele două puncte de vedere. Jucându-ne cu cuvintele, am putea spune că în *Umbra* Warhol se „de-mască". Cercetarea propriilor trăsături și de-mascarea, dez-văluirea lor este un procedeu cunoscut în istoria autoportretului. Această tradiție, căreia nu-i putem retrasa aici întreaga istorie, ne-a lăsat câteva exemple ce ar putea lumina într-o oarecare măsură demersul lui Warhol. Înainte de a le examina, aș dori să precizez că această necesitate nu a fost dictată de dorința de a identifica „influențele" sau „sursele" autoportretului lui Warhol, ci mai curând de o curiozitate arheologică, vizând identificarea diverselor straturi ale imaginarului occidental, dintre care Warhol nu ni-l dezvăluie decât pe cel de la suprafață. Dacă studiul de față va ajunge la un rezultat cât de cât valoros, acela va ține de maniera specifică în care postmodernismul, prin Andy Warhol, a *figurat* și a *des-figurat* comerțul său cu dublura.

În anii '20 ai secolului nostru, imaginarul avangardist aborda raportul frontalitate–profil sub forma unei sciziuni. Exemplul perfect este lucrarea realizată de Paul Klee, *Fulger fizionomic* (*Physiognomischer Blitz*), în 1927 (il. 98).[19] Așa cum sugerează titlul, punctul de plecare i-a fost sugerat de experimentul lui Lavater, deși s-a distanțat de el cât a putut de mult. Marele zigzag negru ce despică fața este profilul umbrei înseși. Unitatea solară a persoanei se despică, iar umbra, în loc să se disocieze de față, rămâne în mod ironic înlăuntrul ei pentru a o comenta. Forța imaginii lui Klee rezidă în faptul că, prin fisura din sânul reprezentării chipului uman, reușește să ascundă cu o deosebită intensitate întregul proces de simbolizare a adâncimilor sondate de alți artiști.

Oricum ar fi, pentru a ne întoarce la punctul nostru de plecare, va trebui să examinăm mai îndeaproape experimentele ce au precedat direct *Umbra* lui Warhol (il. 95), și anume experimentele aparținând celor doi pictori care au avut cea mai mare influență asupra artistului american: Duchamp și De Chirico. Cu ajutorul lui De Chirico, Warhol a intrat în dialog direct și serios cu tradiția occidentală, dat fiind că



98. Paul Klee, *Fulger fizionomic,* 1927, acuarelă, 25,4 x 25,4 cm. Colecție particulară. Foto: Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern. © DACS 1997.

în *Autoportretul* său din 1920 (il. 99) putem vedea cât de clar a reluat și a combinat maestrul italian cele două surse de inspirație. Prima este *Autoportretul* lui Poussin din 1650 (il. 31). Din această lucrare, De Chirico reia poza (bust) în care este înfățișat personajul, motivul cărții și, într-o oarecare măsură, dedublarea prin umbra purtată. Cele mai mari diferențe apar în ceea ce o privește pe cea din urmă. La Poussin, marea pată neagră ce se suprapune pe o pânză preparată alături



99. Giorgio de Chirico, *Autoportret,* 1920, tempera pe pânză, 60 × 50,5 cm. Colecție particulară. © DACS 1997.

de numele pictorului privește funcția simbolică a „asemănării generale", în timp ce la De Chirico umbra se detașează de orice suport și se întoarce, ca să spunem așa, asupra ei înseși: din neagră devine albă și, în loc să fie fond, devine figură. De fapt, această umbră nu mai este umbră, ci un spectru animat. Ea nu reia nici una dintre mișcările modelului, ci are propriile ei gesturi și, deși are propria ei asemănare, aceasta este cea a unui profil „înstrăinat". Transpunerea metafizică, uzurpând atât de radical stilul reprezentării lui Poussin, se efectuează prin intervenția unui al doilea stimul, venind de la unul dintre pictorii preferați ai lui De Chirico, Arnold Böcklin. În *Autoportretul* său din 1893 (il. 100), Böcklin se reprezintă în fața șevaletului pe care se află o pânză albă, abia atinsă. Cu toate acestea, el nu este văzut pictând, ci într-o atitudine destul de bizară, puțin comună în cadrul tradiției occidentale a autoportretului. Singura explicație posibilă a acestei poze trebuie căutată nu în logica internă a tabloului, ci în logica exterioară reprezentării. Artistul ține paleta în mâna stângă și penelul în dreapta, dar în loc să se ocupe de ceea ce avea de făcut, se întoarce către un punct nedefinit din



100. Arnold Böcklin, *Autoportretul artistului în atelier*, 1893, tempera vernisată pe pânză, 120,5 x 80,5 cm. Öffentliche Kunstsammlung, Basel (Kunstmuseum). Foto: Martin Bühler.

spațiul spectatorului. Este, ca atare, un artist care „se arată", un artist care „se reprezintă". Pe pânză, la înălțimea capului și *en abyme*, se află, abia schițat, conturul imaginii lui în profil. Imaginea aceasta a fost creată în maniera în care trebuie citită și interpretată, și anume prin încălcarea nivelurilor realității; în spatele (dar și *lângă*) capul artistului „în reprezentare", conturul *en abyme* trebuie considerat drept complementul esențial realizării reprezentării înseși, drept tema globală a tabloului. Lui De Chirico îi plăcea probabil tot ceea ce depășea logica pură. Turul său de forță a constat din combinarea unui contur ce nu era o umbră (Böcklin) cu o umbră ce nu era un contur (Poussin), într-un tablou „metafizic" având ca temă artistul și dublura sa. Marea iscusință a lui Warhol s-a dovedit faptul că a examinat tabloul lui De Chirico – pe care îl cunoștea, fără îndoială, direct – cu atâta insistență, în amănunțime, încât a reușit să-i surprindă în profunzime esența. A fost indirect ajutat în această întreprindere de cel de-al doilea „naș" al său, Marcel Duchamp.

Știm că lui Duchamp îi plăcea să se dedubleze, dacă nu chiar să se multiplice. A recunoaște tot ceea ce îi datora Warhol în acest domeniu ar însemna să mai scriem o carte, mai mare și mai complexă decât cea de față. Să ne limităm deci la acele aspecte care ar putea aduce clarificări în privința *Umbrei* (il. 95).

În 1963, Duchamp fusese descoperit de mișcarea Pop Art americană și proclamat de către aceasta drept fondatorul ei. În același timp, Duchamp pregătea o expoziție pentru Pasadena Art Museum din California. El va utiliza pentru afișul acestei expoziții un vechi colaj din 1923 (il. 101). În cadrele goale ale unui anunț de recompensă pentru prinderea unui criminal el aplicase două fotografii de-ale lui. Efectul era intenționat pe cât de neclar, pe atât de șocant: fotografiile erau prea mici pentru cadru, voalate și prost lipite. În plus, inversau ordinea pe care un anunț de genul acesta era obligat să o respecte, și anume vedere frontală și profil.[20]



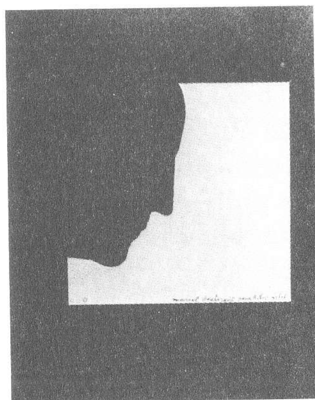
101. Marcel Duchamp, replică la *Căutat: Recompensă $2000*, 1923, din *Boîte-en-Valise*. Philadelphia Museum of Art, Colecția Louise și Walter Arensberg.

Obiceiul de a fotografia delincvenții (sau suspecții) din unghiuri ce difereau cu câte 90° datează de pe vremea când aparatul de fotografiat a intrat în dotarea poliției. Aceasta își găsește explicația în ideea că doar două instantanee pot garanta *identitatea*. Fotografierea din față și din profil echivalează

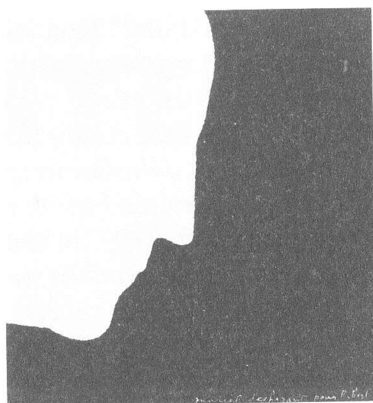
cu „luarea mulajului“ feței unei persoane și nu este nici o coincidență că această operațiune era însoțită de luarea amprentelor digitale. „Față“ *și* „profil“ formează, împreună, amprenta feței. Prin codificarea dublei fotografieri, rezultă în cele din urmă o stratificare: prima (și cea mai importantă) este fotografierea din față, în timp ce profilul nu are decât o singură valoare, care – în toate sensurile cuvântului – este secundară. În reprezentările tradiționale occidentale ale unei persoane, profilul este cel care coroborează identitatea vederii frontale, și nu invers. Acesta este motivul pentru care fotografia judiciară (oficială) a putut să adopte, fără prea multă dificultate, calea cea mai scurtă: în afișele cu persoane date în urmărire, precum și în cazierele poliției, fotografia din profil ocupă primul loc, iar cea din față pe cel secund. În plus, profilul trebuie să privească spre fotografia din față, ca și cum identitatea persoanei s-ar afla într-un dialog incitant, reparator al unei schize.

Mascând acest dialog străvechi, Duchamp dezvăluie iluzia: ceea ce vedem este o reprezentare tulburată, o reprezentare în care mulajul dublului instantaneu prezintă o fisură ascunsă, dar importantă, o reprezentare ce nu promovează afirmarea unei identități, ci a unei false identități. În ultimă analiză, este ca și cum Duchamp ar fi desprins umbra de original, sau, ca să ne exprimăm în limbaj suprarealist, pe care îl cunoștea mai mult ca sigur, umbra de prada ei.

Un astfel de demers nu trebuie să surprindă pe nimeni, dat fiind interesul mai vechi al lui Duchamp pentru umbră, pe de-o parte, și pentru tehnica răsturnării, pe de altă parte. În majoritatea autoportretelor sale se regăsește câte ceva din acest joc, dar mă voi limita în cele ce urmează doar la câteva exemple. Preferința pentru profil ca „semnătură“ poate fi constatată de mai multe ori, atât în (auto-)portretele fotografice din tinerețe, cât și în unele experimente mai târzii. De pildă, pentru monografia lui Robert Lebel, intitulată *Sur Marcel Duchamp* (1958), a desenat un frontispiciu în care chipul său apărea sub forma unui profil conturat pe fondul verde



102. Marcel Duchamp, frontispiciu pentru Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Paris, 1959.



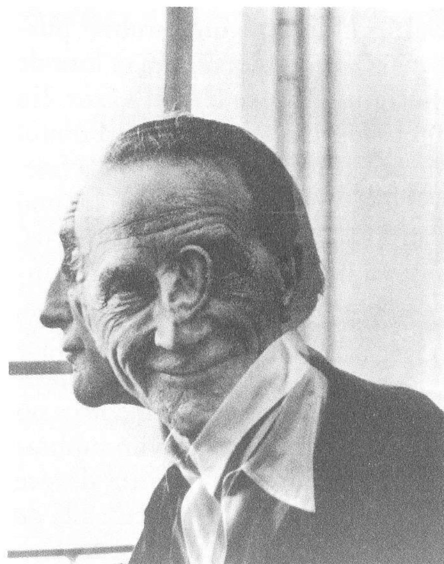
103. Marcel Duchamp, *Autoportret de profil*, 1959.

al celebrelor sale „cutii" (*cutia verde*). Această compoziție (il. 102) a fost folosită și pentru afișul expoziției organizate cu ocazia lansării cărții la librăria La Hune din Cartierul Latin. În această compoziție se recunoaște cu ușurință tradiția siluetelor fizionomice ale lui Lavater (il. 63). De ce nu a folosit Duchamp mai devreme această tehnică? Afișul pentru La Hune ne oferă o explicație cât se poate de clară: atât cartea, cât și expoziția pun în discuție un „Duchamp" misterios și, în ultimă analiză, indescifrabil; am putea spune chiar că ne oferă o „umbranaliză".

În acest context, ar trebui să subliniem faptul că, în aceeași perioadă, a mai realizat un autoportret în care profilul este trasat în pozitiv (il. 103) și pe care l-a trimis câtorva prieteni. Pentru orice persoană care cunoaște cât de cât retorica gesturilor lui Duchamp și tradiția lavateriană, calea este deschisă către o interpretare disociată a acestor două imagini: ca și la Lavater, pozitivul și negativul sunt complementare, dar – și aici apare intervenția lui Duchamp – profilul negru este cel care, deși rămâne indescifrabil, se oferă marelui public, iar

profilul alb, deși nu este nimic altceva decât o iluzie, este destinat prietenilor, întrucât „originalul" nu mai există.

Pentru a completa reflecția lui Duchamp asupra schizei trebuie să mai cităm cel puțin un exemplu. Mă refer la portretul fotografic datând din 1953, al cărui autor este Victor Obsatz (il. 104). Ca de obicei, în cazuri similare, este foarte greu să știm cât de mare este contribuția modelului la crearea imaginii, dar, ținând seama de caracterul ludic extraordinar al acesteia, am putea risca să presupunem că rolul lui a fost considerabil. Fotografia este rezultatul suprapunerii a două clișee (din față și din profil). În clișeul principal (cel frontal), modelul privește spectatorul, îi zâmbește și începe, în același timp, o conversație de tipul „între tine și mine". Profilul nu participă la conversație și nici nu ar putea să o facă. Privirea este îndreptată către un punct nedefinit, iar ochii lui nu-i pot întâlni pe ai noștri. Suprapunerea celor două clișee este atât de perfectă, încât avem dovada clară că este vorba de una și aceeași persoană: linia frunții profilului se continuă cu conturul capului fotografiat din față și există un moment



104. Victor Obsatz, fotografie compusă a lui Marcel Duchamp, 1953.

în care nu mai știm unde începe unul și unde se termină celălalt clișeu. Faptul că această aparentă unitate nu este în realitate decât o dualitate se datorează slăbiciunii vederii frontale. Deși zâmbitor și aparent „acolo", chipul are transparența unei fantome, dat fiind că urechea profilului se află în locul în care ar trebui să fie nasul. Este fără îndoială o aluzie la o anumită retorică a deconstrucției, folosită de părintele cubismului (il. 40), dar cred că discursul lui Duchamp țintește mult mai departe: la schiza reprezentării feței în Occident.

Odată încheiat ocolul nostru printre meandrele tradiției, să ne mai întoarcem pentru ultima oară la *Umbra* lui Warhol (il. 95). Fotografia se concentrează exclusiv asupra feței. Această față enormă (de aproape un metru pătrat) se revendică dintr-o retorică a măririi și dintr-un format ce nu aparțin portretului pictural occidental, ci prim-planului cinematografic. Așa cum s-a spus de nenumărate ori, Warhol considera imaginea mai reală decât realul.[21] Mărirea nu este decât una dintre metodele de hiperrealizare, o alta fiind dedublarea și multiplicarea. Aceasta din urmă, folosită din plin de Warhol în toate portretele sale postmoderniste, este abordată aici într-un mod foarte special: prin intermediul umbrei purtate. Umbra și fața formează o antinomie: umbra se întinde până în spațiul reprezentării, în timp ce chipul văzut din față este decupat de limitele lui. Unde ne aflăm? Fondul albastru ne reamintește de cer, culoarea neobișnuită a feței seamănă mai mult cu reflexiile dintr-o cameră obscură a unui fotograf. Pot cele două spații să se reconcilieze? Poate că da, dar cu o condiție, și anume ca îngemănarea să aibă loc într-un mod simbolic. În camera obscură a atelierului său, Warhol *se developează.* Făcând acest lucru, el se „des-face". Ceea ce vedem este atât autoportretul, cât și scenariul de producție. Evident, un autoportret-scenariu de producție ce nu putea fi creat decât în epoca fotografiei. Să privim umbra: ea nu are limite, iar profilul conturat, care în mitul despre originile picturii este atât de important, este înlocuit aici de o linie mobilă ce se continuă la infinit. Umbra este plată, unidimensională, iar forma ei, instabilă. Este rezultatul dezvoltării feței, nu doar în sensul unei fotograme, ci, mai concret, ca desfășurare a unui volum într-o suprafață.

„Văd totul astfel, suprafața lucrurilor, un soi de Braille mental, mâinile mele trec doar pe suprafața lucrurilor."[22]

Sau:

„Dacă vreți să știți totul despre Andy Warhol, nu aveți decât să priviți la suprafață: picturile mele, filmele mele și pe mine, și iată-mă așa cum sunt. Nu este nimic în spatele ei."[23]

Pentru că suprafața *este* eul, pentru că *este* persoana, extraordinara desfășurare a feței în umbra purtată nu mai e o operație de confirmare a „prezenței reale", așa cum dictase o întreagă tradiție a artei reprezentării occidentale (il. 21, 22, 23). Este în schimb un demers ce vizează faza finală a hiperrealizării persoanei în propriul ei neant. Marea ectoplasmă proiectată pe un fond albastru stropit cu pulbere de diamant, fața fără profunzime și fără formă a aceluia care se des-figurează/examinează semnează paradoxul reprezentării eului, văzută ca o dispariție monumentală, cosmică.

ACTION DEAD MOUSE

La 24 noiembrie 1970, la orele șapte seara, americanul Terry Fox și germanul Joseph Beuys au organizat la Academia de Arte Frumoase din Düsseldorf o acțiune (happening) intitulată *Unitate de izolare.*[24] Fotografiile excepționale găsite în arhiva lui Beuys fuseseră realizate cu acea ocazie de Ute Klophaus (il. 105). Ele poartă legenda: *Action Dead Mouse.* Fotografa însăși ne oferă cea mai sugestivă descriere a acelui eveniment:

„Acțiunea a avut loc la Academie. Era constituită de fapt din două acțiuni diferite, fiecare cu itinerare separate. Joseph Beuys și Terry Fox interpretau împreună în același spațiu, dar fiecare de capul său. Acțiunile lor s-au

încrucișat doar arareori. I-am fotografiat separat pe Fox și pe Beuys.
Beuys se afla în picioare în fața zidului de cărămidă al pivniței. Era îmbrăcat într-unul din sutele de costume din postav ce se vindeau pe vremea aceea „în serie" la piața artelor. Costumul fusese făcut la comandă, cu mânecile sacoului și cracii pantalonilor exagerat de lungi. Acest costum supradimensionat îi venea ca o velință prea largă. Purtat peste îmbrăcămintea sa obișnuită, părea totodată străin și familiar (*fremd und vertraut*). Dimensiunile lui exagerate (*die Übergrosse*) corespundeau superegoului său. Așa îl vedeam eu.
În mâna dreaptă, Jospeh Beuys ținea un șoarece mort. Acest șoarece locuise un timp în dormitorul lui. Cu câteva zile înainte de acțiune, Beuys visase că șoarecele murise și că transmigrase. Când s-a trezit din somn, a descoperit că șoarecele era într-adevăr mort.
După ce a stat în pivniță un timp îndelungat, în fața zidului de cărămidă, cu șoarecele în palma întinsă, Beuys l-a pus pe un disc ce se învârtea pe un patefon așezat pe podea. Apoi a desfăcut un fruct al pasiunii (*eine indische Chrispana-Frucht*), pe care i-l adusese Terry Fox. A ținut cele două jumătăți în mâna stângă și le-a mâncat cu o lingură. În timpul acesta întreaga sa ființă era concentrată asupra acțiunii mâncatului și asupra fructului. Mânca fructul cu fața, cu întregul trup. Mânca așa cum mănâncă un animal. Pe chipul său se vedea că fructul este copt. Parcă ar fi vrut ca mâncând să facă corp comun cu fructul. Stătea în picioare acolo, singur în fața zidului de cărămidă al pivniței și, în acțiunea lui, complet izolat de celelalte persoane din încăpere.
L-am privit scuipând sâmburele fructului, care căzu cu zgomot pe o farfurie de argint de la picioarele lui."[25]

Să ne ocupăm acum doar de una dintre fotografiile lui Ute Klophaus (il. 105). Îl vedem pe Beuys în costumul de



105. Ute Klophaus, *Action Dead Mouse*, o fotografie dintr-o serie documentară cu privire la acțiunea *Isolation Unit* interpretată de Joseph Beuys și Terry Fox, Düsseldorf, 24 noiembrie 1970.
© Ute Klophaus © ProLitteris, Zürich.

postav, cu celebra sa pălărie pe cap, stând în fața unei ferestre închise, aceasta fiind cam tot ceea ce vedem din zidul de cărămidă. Brațul stâng este lipit de trup, iar mâna dreaptă este întinsă, cu palma deschisă, lăsând să se vadă șoarecele pe care Beuys îl privește cu atenție. Se știe că Fox a agățat de tavanul boltit al pivniței un cordon electric cu un bec, ce ajungea aproape de podea. De acolo provine lumina care îi luminează fața lui Beuys și care proiectează umbra acestuia pe perete și pe fereastră. Umbra se găsește într-o relație complexă cu ecranul pe care este proiectată: fereastra se află în centrul umbrei, însă umbra scapă controlului ei prea geometric și, ca un gest simbolic de revoltă, o depășește. Capul ajunge astfel până la bolta pivniței, mâna umbrei atinge (și trece de) cadrul ferestrei, în timp ce adevărata mână – cea care ține șoarecele mort și îl arată spectatorului – este perfect centrată pe primul ochi dreptunghiular al ferestrei. Totul face ca acest instantaneu extraordinar să devină o piesă cu valoare documentară neprețuită, dovedind în același timp o excepțională sensibilitate artistică. Ute Klophaus explică:

> „Când am făcut această fotografie am dorit ca umbra să semene cu un corp uman, iar Beuys să arate el însuși ca o umbră, de unde și accentuarea acesteia din urmă, care pare să se decojească de pe perete și de pe fereastră, și dispariția planului podelei: umbrele nu au picioare."[26]

În retrospectivă, această fotografie poate fi plasată în contextul unei serii lungi de imagini ce ilustrează experimentele cu lumină artificială. Aceasta devenise o practică obișnuită începând cu secolul al XVI-lea (il. 46, 47). O a doua cale o leagă de portrete, mai ales de autoportretele secolului al XIX-lea în care, nu o dată, umbra purtată se dovedește un important mijloc de expresie. Încă de la *Întâlnirea* lui Courbet (1854, il. 107), umbra mare pe care artistul o proiectează pe drum îi dă acestuia un caracter monumental, statornic, și, suprapunându-se pe borna kilometrică albă, marchează conotațiile ei simbolice. Ea este umbra călătorului care a

ajuns la o piatră de hotar, a artistului-profet pe pragul dintre două ordini sociale, reprezentat în momentul unei transgresii istorice: această umbră, aparținând legendarului „Jidov rătăcitor" (il. 106)[27], este și ea monumentalizată și arată, mai ales când este raportată la gravura din popularul roman al lui Eugène Sue, chiar și atunci când zace în colbul de la marginea drumului, că posesorul ei își poate ține sus, cu mândrie, capul său de om liber și independent.

La rândul său, în tabloul intitulat *Artistul pictor pe drumul către Tarascon* (il. 109), Van Gogh s-a reprezentat în tovărășia marii sale umbre albastră-neagră pe care lumina puternică a miezului zilei o proiectează pe pământul cafeniu-deschis al drumului. În scrisoarea sa către Théo în care discută această pânză nu menționează umbra, ci se referă la „o schiță rapidă de-a mea, încărcat cu cutii, bețe, o pânză, pe drumul însorit către Tarascon"[28]. În ochii posterității, va deveni o imagine metaforică a vieții, în general, și a artistului, în particular. În monografia lui Wilhelm Uhde (Phaidon, 1936), unde reproducerea ei în culori servea drept frontispiciu, ne găsim în plină legendă de aur:

> „Numele lui Vincent Van Gogh ne duce cu gândul la un număr de picturi strălucite, dar în același timp ne reamintește umbrele unei vieți amărâte pe care purtătorul ei o târa ca pe o cruce către o Golgotă prea timpurie. Istoria sa este... povestea unei inimi însingurate ce bate între zidurile unei temnițe întunecoase, plină de alean și suferință, fără să știe de ce, până într-o bună zi când a văzut soarele, iar în soare a descoperit secretul vieții. Inima a zburat către el și s-a mistuit în razele lui."[30]

Aceste rânduri, care ne spun atât de mult despre felul în care se nasc miturile artistice, a avut cel puțin meritul de a inspira seria de șase variante pe care Francis Bacon le-a pictat între 1956 și 1957 după reproducerea monografiei Phaidon (il. 108). Bacon pretinde că a dorit să reprezinte „figura bântuită de pe drum... ca o fantomă a drumului" și să arate



106. Paul Gavarny, „Jidovul rătăcitor", ilustrație pentru Eugène Sue, *Le Juif Errant*, Paris, 1845.

cum s-a dizolvat Van Gogh în umbră „tot așa cum o lumânare se topește în propria sa ceară"[31], pentru a ajunge la concluzia că:

> „[Moartea] îi urmează [pe artiști] ca o umbră, iar eu cred că acesta este unul dintre motivele pentru care mai toți artiștii sunt atât de conștienți de vulnerabilitatea și nimicnicia vieții."[32]

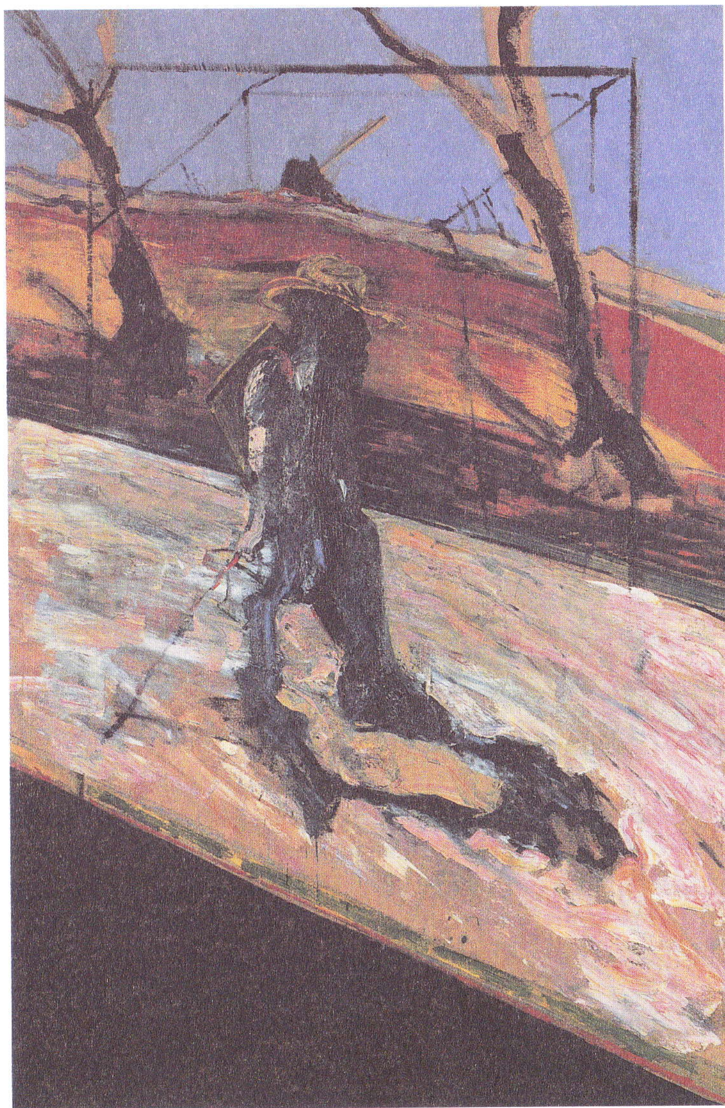
Toate aceste exemple par să scoată în evidență particularitățile punerii în scenă din compoziția lui Beuys, mai ales cea implicită în fotografia lui Ute Klophaus. Cea mai mare diferență specifică rezidă în verticalizarea umbrei, care, așa cum am văzut, se raportează la o tradiție și mai veche, cea a scenariilor nocturne.

Înainte de a ne continua analiza, se impun unele clarificări. Retorica acelor acțiuni cunoscute sub numele de „happening", așa cum a evoluat ea în anii '60 în cercurile Fluxus,

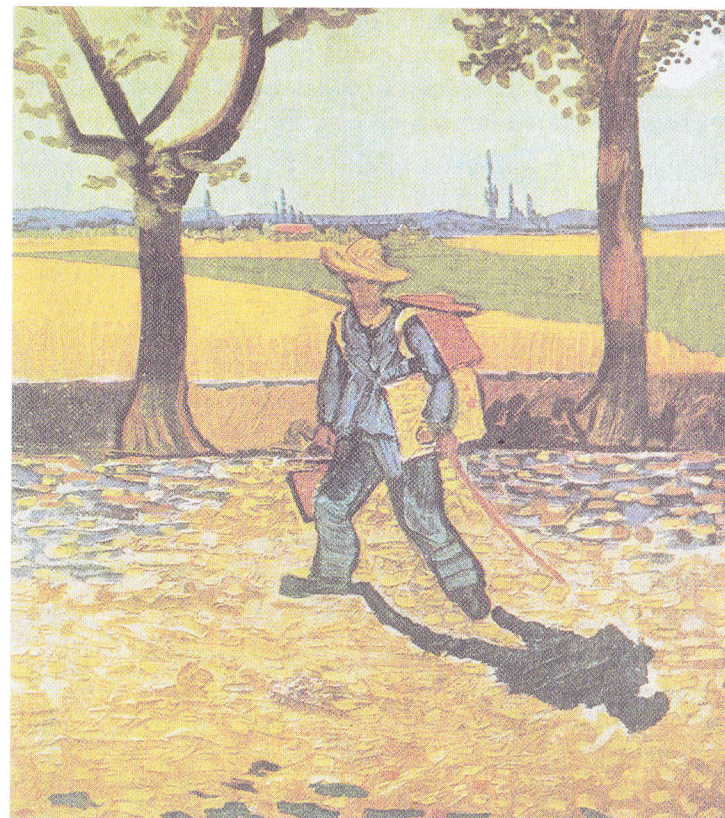


107. Gustave Courbet, *Întâlnirea* („Bonjour, Monsieur Courbet!"), 1854, ulei pe pânză, 129 × 149 cm. Musée Fabre, Montpellier. Foto: Frédéric Jaulmes.

vedea „acțiunea" ca pe o modalitate ritualizată de expresie ce conducea la depășirea tuturor barierelor dintre artă și existență. Ea fugea de imaginea fixă, întrucât o fotografie izolată nu putea în nici un fel să redea sensul în întregime. Fotografiile lui Ute Klophaus, dintre care cea aleasă de noi aici este fără îndoială cea mai „puternică", demonstrează toate că acțiunea a fost concepută în funcție de – și în concordanță cu – un efect de lumină foarte special, care transforma umbra lui Beuys în factor de acțiune și fereastra oarbă într-un ecran simbolic. Ca atare, suntem îndreptățiți să ne întrebăm ce semnificație avea punerea în scenă a evenimentului, dat fiind că, oricât de impresionantă ar fi fost, aceasta este doar parțial ilustrată de fotografie.



108. Francis Bacon, *Studiu pentru un portret al lui Van Gogh II*, 1957, ulei pe pânză, 198 × 142 cm.
Colecție particulară.
Foto: Prudence Cuming, prin amabilitatea: Marlborough Gallery.



109. Vincent van Gogh, *Artistul pictor pe drumul către Tarascon*, 1888, ulei pe pânză, 48 × 44 cm. Anterior la Kaiser Friedrich Museum, Magdeburg; acum distrusă.

Să luăm deci *Action Dead Mouse* drept ceea ce este – o reprezentare simbolică – și să încercăm să o interpretăm. Să începem cu decorul. Fizic, ne aflăm în pivnița Academiei de Arte Frumoase din Düsseldorf, unde Beuys era de mai mulți ani un profesor charismatic. Simbolic, totuși, acțiunea are loc în „Pivnița Academiei". Ne aflăm de asemenea – prin extensie, ca să spunem așa – în subsolul reprezentării, în lumea subterană unde se creează imaginile. Cadrul pe care

se proiectează Beuys, umbra lui și – *en abyme* – șoarecele mort este cel al unei ferestre, căreia Beuys îi cunoștea perfect încărcătura simbolică, atât de bine definită de către Alberti la începutul epocii moderne:

> „Lăsând la o parte alte lucruri, vă voi dezvălui acum ce fac eu când pictez. Încep de acolo de unde vreau să pictez. Desenez un dreptunghi, atât de mare cât doresc eu, și îl socotesc ca pe o fereastră deschisă prin care vreau să privesc ceea ce vreau să zugrăvesc; acolo hotărăsc cât de mari îmi plac mie oamenii în pictura aceea, împărțind lungimea acestui om în trei părți, fiecare din ele fiind, după mine, proporțională cu măsura numită braț (*braccio*); așa cum apare măsura unui om obișnuit, se vede cam de proporția a trei brațe; și cu aceste brațe însemnez linia de jos, care se află în dreptunghi, în atâtea părți câte primește, și am această linie proporțională care mi-a trecut pe dinainte... etc. etc. etc."[33]

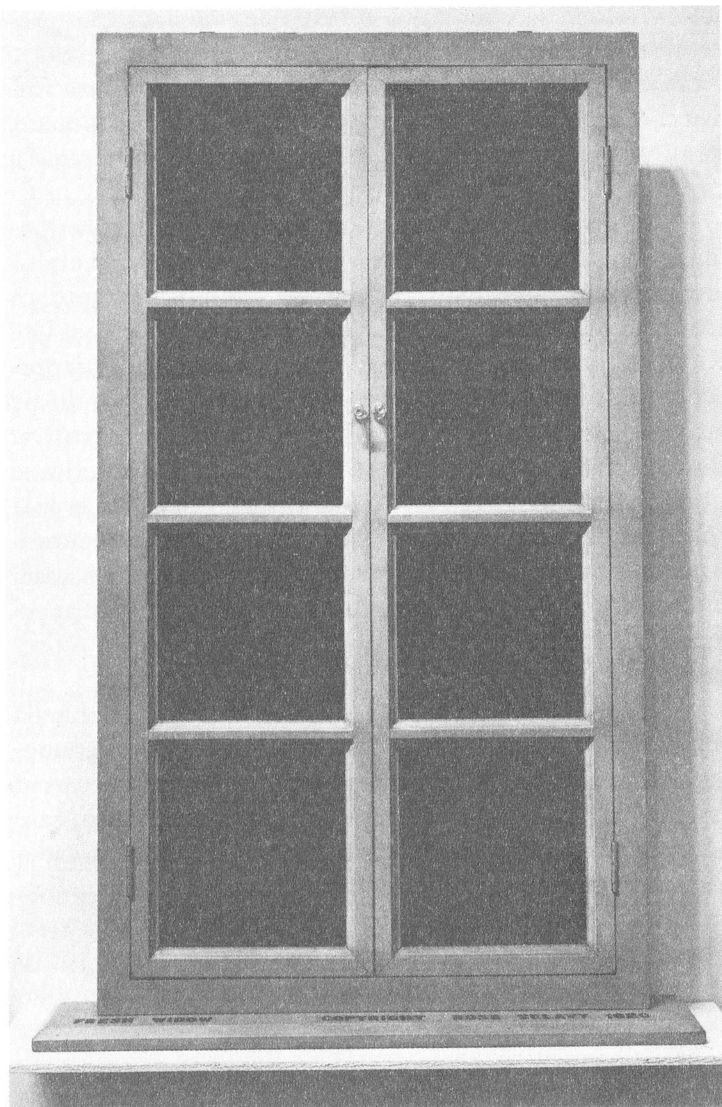
Dacă întrerup aici celebrul pasaj ce constituie piatra de hotar a reprezentării clasice, o fac doar pentru că la Beuys reluarea temei ferestrei nu este menită să rememoreze doctrina academică, ci mai curând să o uite. Duchamp făcuse deja acest lucru când, în 1920, prin lucrarea *Fresh Widow* (il. 110), dăduse replica dadaistă ferestrei lui Alberti[34], închizându-i obloanele, înlocuind prin aceasta reprezentarea occidentală tradițională cu propriul ei vid. Printr-un joc de cuvinte ce se bazează pe cvasiomofonia cuvintelor *window/widow* (fereastră/văduvă), Duchamp înlocuiește „vechea fereastră" albertiană cu una nouă, o fereastră îndoliată ce deplânge moartea reprezentării clasice. Beuys este astfel proiectat nu doar pe *finestra aperta* a lui Alberti, ci și pe „fereastra închisă" a lui Duchamp. El va merge însă și mai departe, în măsura în care *fresh widow* (proaspăta văduvă) – aici intervine jocul de cuvinte – devine *old window* (vechea fereastră). De fapt, interesul lui Beuys depășește cu mult revitalizarea picturii, motiv pentru care acea *mise en abyme* a lui Alberti și a lui Duchamp s-a produs în interiorul unei

acțiuni rituale ce avea rolul să restabilească statutul reprezentării în general.

Beuys caută să uite orice reprezentare-suprafață, orice cadru codificat. El propune depășirea rețelelor de coordonate, în numele unei intervenții directe (chiar dacă subterană) a „artistului" în fluxul lucrurilor și al ființelor. În acest fel, „acțiunea" se învecinează cu ceremonialurile magice, iar happeningul se propune ca o adevărată reactualizare a vechilor întruniri șamaniste. Este fără îndoială semnificativ faptul că acțiunea „dead mouse" (și fotografiile pe care ni le-a lăsat Ute Klophaus) corespund aproape întru totul imaginilor reprezentând ședințe de vrăjitorie, una dintre ele oferindu-ne ocazia să o examinăm (il. 49). Pivnița boltită, iluminatul cu efecte speciale, șoarecele, umbra gigantică, dubla semnificație a brațului, repetarea acestor elemente nu constituie o simplă coincidență și ridică o inevitabilă problemă hermeneutică. Am putea merge atât de departe încât să spunem că în această fotografie (il. 105) „umbra artistului" este verticalizată și hiperbolizată (il. 107, 108, 109) potrivit cerințelor reprezentării din scenariile oculte.

A vorbi despre șamanismul lui Beuys a devenit monedă curentă în literatura recentă.[35] Itinerarul său existențial, punctat de experiențe incredibile, precum legendarul accident aviatic din Crimeea, în 1943, șederea sa printre tătari, care l-au îngrijit și i-au vindecat dublul traumatism cranian, căderile sale nervoase, formarea personalității sale charismatice, credința sa antropozofică sunt fapte mult prea numeroase și prea complexe pentru a fi cuprinse aici. Socotesc totuși necesar să mă opresc asupra unor aspecte ale acestei problematici pentru că în *Action Dead Mouse*, mai mult decât în orice alt happening, șamanismul lui Beuys se dezvăluie în întreaga lui semnificație simbolică esențială. O lectură amănunțită a acestei *ex-poziții* – și a rolului jucat de umbră – se impune, așadar, cu tărie.

Potrivit lucrării clasice despre tehnicile vechi ale extazului (pe care, după unele ipoteze mai recente, Beuys le cunoștea



110. Marcel Duchamp, *Fresh Widow,* fereastră în miniatură, cercevea de lemn pictat și opt ochiuri de geam acoperite cu piele neagră, 77,5 × 44,8 cm. Museum of Modern Art, New York. Donație Katherine S. Dreier.

pe dinafară)[36], costumul șamanic poate să-l înzestreze pe șaman cu un nou trup, magic, sub forma unui animal. El îi dă aceluia ce-l poartă o rezistență la frig echivalentă cu dobândirea unei stări supraomenești.[37] Spectatorii happeningului (Ute Klophaus în primul rând) au fost pe drept cuvânt surprinși de originalitatea apariției lui Beuys, mai ales în comparație cu alte acțiuni, unde interpreta în blugi și cămașă.[38]

Celebrul costum din postav nu era o îmbrăcăminte practică, de uz cotidian, ci, așa cum l-a definit Beuys însuși, era un veșmânt simbolic, o „imagine", o „operă de artă". Costumul de postav, continua el, este casa cea mai apropiată de om, o peșteră ce îl învăluie și îl izolează. Este neobișnuit de călduros și nu lasă să scape căldura: este o căldură „diferită", de natură spirituală, în același timp primitivă, primară (*eine ganz andere Wärme, nämlich geistige oder einen Evolutionsbeginn*).[39]

În ceea ce privește pălăria, Beuys este mai puțin deschis, dar, spre deosebire de costum, nu se separa aproape niciodată de ea și a devenit foarte curând parte integrală din *imaginea sa publică.* Avea o funcție practică (acoperea sechelele traumatismului său cranian), dar și o funcție simbolică: pălăria marca (ascunzând) devierea posesorului ei de la norme, *deosebirea* sa. În raport cu sistemul costum-pălărie, aceasta din urmă joacă rolul de sinecdocă. Costumul de postav este veșmântul ritual șamanist; pălăria, potrivit antropologilor, este atributul său permanent și indispensabil:

> „Tichia este considerată, în unele triburi (de exemplu la samoiezi-iuraci), cea mai importantă parte a veșmântului șamanic. « După spusele acestor șamani, o mare parte din puterea lor stă așadar în tichie. [...] De aceea, când se face o ședință șamanică la cererea rușilor, șamanul nu poartă tichie. [...] Când le-am cerut lămuriri cu privire la acest lucru, mi-au răspuns că, dacă nu poartă gluga, nu au de fapt nici o putere, întreaga ceremonie nefiind așadar decât o parodie făcută spre distracția privitorilor. »"[40]

Puterile paranormale ale șamanului se manifestă în două feluri: ei au un dar ieșit din comun al cunoașterii (precum capacitatea de a înțelege limbajul animalelor și de a interpreta visele) și darul actelor excepționale. *Action Dead Mouse* apare ca o veritabilă expunere a unui schematism șamanic primar, prin modul în care se vădesc cele două categorii de putere. Moartea presimțită a șoarecelui, după cum își amintesc martorii, aparține primei categorii de puteri șamanice. Ziarista Helga Meister, prezentă la acțiune, adaugă câteva detalii deosebit de semnificative: Beuys i-ar fi spus că șoarecele, transformat în marmotă, îi apăruse în vis și îi mușcase mâna de trei ori. Astfel a înțeles că șoarecele, care trăise trei ani sub patul său, a murit.[41] Înțelegerea limbajului oniric, confirmată de declarația lui Beuys, se bazează, pe de o parte, pe capacitatea celui care visează să descifreze conținutul predeterminat al visului (trei mușcături = trei ani; transformarea în marmotă = moarte)[42] și, pe de altă parte, pe premisa că șoarecele (și prin el, natura, existența, lumea) dorește să comunice cu cel care visează.

Cea de-a doua categorie de puteri șamanice, referitoare la darul acțiunii, se concretizează în cursul ritualurilor magice ca atare. Marcel Mauss a subliniat în celebra sa lucrare *O teorie generală a magiei* (1902–1903) că:

> „Actele rituale, dimpotrivă, sunt în esență gândite pentru a fi capabile să producă mai mult decât niște simple convenții: riturile sunt eminamente eficace; sunt creatoare; ele *fac* lucruri. Datorită acestor calități, ritualul magic este recunoscut ca atare. În astfel de cazuri chiar, ritualul își trage numele de la aceste caracteristici efective: în India, cuvântul care corespunde cel mai bine cuvântului nostru de ritual este *karman*, acțiune; magia este *factum*, *krtya* prin excelență. Cuvântul german *Zauber* are același sens etimologic; în alte limbi se folosesc pentru desemnarea magiei cuvinte ale căror rădăcină înseamnă *a face*."[43]

În continuarea observațiilor lui Mauss, am putea adăuga că ceea ce cercurile artistice ale anilor '60 și '70 numeau *acțiune* nu era de fapt decât un urmaș îndepărtat al vechiului *actum*. În acest context, acțiunea lui Beuys intitulată *Unitate de izolare* (sau *Șoarecele mort*) a dobândit o importanță specială, întrucât nu era o „acțiune" ca oricare alta, ci o acțiune ce își dezvăluia structura magică, un act, dacă vreți, autoreflexiv, care pune în scenă schema scenariilor șamanice, o reprezentare care, la subsolul instituției unde se învață cum se fac imaginile, reflecta asupra reprezentării.

În ultimă instanță, ce încerca Beuys să realizeze prin acțiunea *Dead Mouse*? Ținând seama că funcția principală a șamanului este aceea de vraci[44], *acțiunea* ar trebui în principiu să aibă drept consecință revitalizarea reprezentării înseși. Dar această „reprezentare" nu este „arta" care se practică la etajele superioare ale clădirii. Singura reprezentare este acțiunea subterană. *Actele* lui Beuys (contemplarea morții, cultul fructului vieții) vor fi ca atare simbolice și se vor învârti în cerc. Beuys știa fără îndoială că, în timpul ședințelor de tămăduire, vraciul se dedublează adesea și că sufletul lui părăsește atunci trupul pentru intervale variabile de timp și sub diverse forme – ca umbră, de pildă.[45] Dar – și în acest mod acel *actum* al lui Beuys se dezvăluie în întreaga sa semnificație – toate acestea au drept pânză de fundal fereastra oarbă, pe care umbra supradimensionată, care ar trebui să revitalizeze arta, apare ca un gigantic semn de întrebare.

NOTE

1 C. Boltanski, *Inventar*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 1991, pp. 73–75.

2 Mă bazez pe materialul cules și prezentat de P. S. Smith, *Andy Warhol's Art and Film*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1986, pp. 198–202.

3 Pentru amănunte suplimentare cu privire la această idee se poate consulta cartea lui O. Bätschmann, *Ausstellungskünstler*, Köln, 1997.

4 C. Richey, în *Artforum*, XVII (aprilie 1979), p. 73. Trebuie reținut faptul că alți autori menționează un număr diferit de pânze (67 + 16). Vezi D. Bourdon, *Andy Warhol*, Harry N. Abrams, New York, 1989, p. 372.
5 Pentru informații în legătură cu relația dintre Warhol și De Chirico, vezi comentariile lui D. Kuspit în *The Cult of the Avant-Garde Artist*, Cambridge University Press, Cambridge și New York, 1993, pp. 67 și urm.
6 „Industrial metaphysics. Interview with Andy Warhol by Achille Bonito Oliva", în A. Bonito Oliva (ed.), *Warhol verso De Chirico*, Electa, Milano, 1982, p. 70.
7 De Chirico, scrisoare adresată lui F. Gratz, citată de G. Roos, „Giorgio de Chirico und seine Malerfreunde Fritz Gratz, Georgios Busianis, Dimitrios Pikionis in München 1906–1909", în W. Schmied și G. Roos, *Giorgio de Chirico München 1906–1909*, Akademie der Bildenden Kunste, München, 1994, p. 177.
8 Vezi Soby, *Giorgio de Chirico*, p. 245.
9 Nietzsche, *Ecce Homo*, XV, p. 65.
10 Idem, *Știința voioasă*, 341, traducere de Liana Micescu, Humanitas, 1994, p. 209.
11 G. Deleuze, *Logique du sens*, pp. 292–307. Vezi și T. Lenain, *Pour une critique de la raison ludique. Essai sur la problématique nietzschéenne*, Vrin, Paris, 1993, pp. 112–143.
12 Andy Warhol citat de P. S. Smith, *Andy Warhol's Art and Films*, p. 202.
13 Conform expresiei lui G. Bandmann, „Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials", *Städel Jahrbuch*, N.F. 2 (1969), pp. 75–100. Vezi și T. Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, Deutscher Kunstverlag, München, 1994, și, cu privire la cazul special al lui A. Warhol, „Do it Yourself: Notes on Warhol's Techniques", în K. McShine (ed.), *Andy Warhol. A Retrospective*, The Musem of Modern Art, New York și Boston, 1986, pp. 63–80.
14 În legătură cu această problemă, vezi C. F. Stuckey, „Andy Warhol's Painted Faces", *Art in America*, 68 (mai 1980), pp. 112–119 și mai ales R. A. Steiner, „Die Frage nach der Person. Zum Realitätscharakter von Andy Warhols Bildern", *Pantheon*, XLII (1984), pp. 151–157.
15 Warhol despre De Chirico: „Ori de câte ori îl vedeam simțeam că-l cunoșteam de când lumea. Cred că și el simțea la fel. O dată a remarcat că amândoi aveam părul alb!" („Industrial Metaphysics", p. 70).

16 Urmăm aici linia întrebărilor propuse de J. Baudrillard, *L'Echange symbolique et la mort*, pp. 110–121 și 216–220.
17 Dată descoperită de A. Brown, *Andy Warhol: His Early Works, 1947–1959*, Gotham Book Mart Gallery, New York,1971.
18 Vezi și G. Deleuze, *Différence et Répétition*, P.U.F., Paris, 1968, pp. 164–168, și G. Deleuze, *Logique du sens*, pp. 292–307.
19 Cu privire la acest subiect, vezi explicația oferită de către artist în P. Klee, *Das bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre*, I, J. Schwabe & Co., Basel și Stuttgart, 1971, pp. 330–332.
20 Vezi R. Brilliant, *Portraiture*, Reaktion Books, London, 1991, pp. 171–174, precum și comentariile lui C. van Schoonbeek, „Alfred Jarry, un oublié de l'histoire de l'art", *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie. Université Libre de Bruxelles*, XVII (1995), pp. 94–96.
21 Vezi J. Baudrillard, *L'Echange symbolique et la mort*, p. 113; R.A. Steiner, „Die Frage nach der Person".
22 Citat din G. Berg, „Andy: My True Story", *Los Angeles Free Press* (17 martie 1967), p. 3.
23 Citat din G. Berg, „Andy: My True Story", p. 3. Vezi și studiul lui B. H. Buchloh, „Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956–1966", în K. McShine (ed.), *Andy Warhol: A Retrospective*, The Museum of Modern Art, New York și Boston, 1986, pp. 39–61.
24 Pentru o documentare completă în legătură cu această acțiune (inclusiv dezbaterile cu privire la data ei), vezi U. M. Scheede, *Joseph Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotographischer Dokumentation*, Hatje Verlag, Stuttgart, 1994, pp. 306–311.
25 U. Klophaus, *Sein und Bleiben. Photographie zu Joseph Beuys*, Bonner Kunstverein, Bonn, 1986, p. 57. Alte mărturii se găsesc în U. M. Scheede, *Joseph Beuys. Die Aktionen*, pp. 306 și urm.
26 Ute Klophaus, într-o scrisoare adresată autorului, datată 4 martie 1996.
27 L. Nochlin, „Gustave Courbet's *Meeting*: A Portrait of the Artist as a Wandering Jew", *Art Bulletin* (1967), pp. 209–222.
28 *Correspondance complète de Vincent van Gogh enrichie de tous les dessins originaux*, III, Paris, 1960, p. 173.
29 Vezi A. Gasten, „Vincent van Gogh in Contemporary Art", în K. Tsukasa și Y. Rosenberg (ed.), *The Mythology of Vincent van Gogh*, Asahi, Tokyo, John Benjamins, Amsterdam, 1993, pp. 100–108.
30 W. Uhde, *Vincent van Gogh*, Wien/London, 1936, p. 7.
31 Citat din J. Russell, *Francis Bacon*, Thames and Hudson, London, 1971, p. 91.

32 Citat din D. Ashton, *Twentieth-Century Artists on Art,* Pantheon Books, New York, 1985, p. 139.
33 L. B. Alberti, *Despre pictură,* traducere și note de George Lăzărescu, Meridiane, București, 1969, cartea întâi, p. 27.
34 Vezi J. Mashek, „Alberti's « Window »: Art-Historiographic Notes on an Antimodernist Misprision", *Art Journal,* 50 (1991), pp. 34–41.
35 Din biografia lui R. Stachelhaus, *Joseph Beuys,* Econ Verlag, Düsseldorf, 1988, pp. 94 și urm. Beuys însuși a recunoscut trăsăturile lui șamaniste, vorbind despre ele în mod deschis. Vezi D. Kuspit, *The Cult of the Avant-Garde Artist,* pp. 83–99.
36 Lucrarea îi aparține lui Mircea Eliade, *Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului,* traducere de Brândușa Prelipceanu și Cezar Baltag, Humanitas, București, 1997. Teoria conform căreia Beuys ar fi cunoscut ediția germană a acestei lucrări se găsește în S. Bocola, *Die Kunst der Moderne. Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung. Von Goya bis Beuys,* Prestel Verlag, München și New York, 1994, p. 534.
37 M. Eliade, *Șamanismul,* p. 154.
38 Vezi Scheede, *Joseph Beuys. Die Aktionen,* p. 307.
39 Reproducerea unei convorbiri din 1970 semnalată de Scheede în *Joseph Beuys. Die Aktionen,* p. 309.
40 M. Eliade, *Șamanismul,* p. 154.
41 Mărturie reluată de Scheede, *Joseph Beuys. Die Aktionen,* p. 306.
42 Pentru noțiunea de predeterminare (*Überdeterminierheit*), vezi S. Freud, *Die Traumdeutung* [1900] (*Studienausgabe,* II, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1972), pp. 286–308 (vezi și *Interpretarea viselor,* trad. de Roxana Melnicu, Editura Trei, București, 2003 – *n.ed.*).
43 M. Mauss, *Esquisse d'une théorie générale de la Magie (Sociologie et anthropologie),* P.U.F., Paris, 1950, p. 11 (vezi și *Teoria generală a magiei,* trad. de Ingrid Ilinca și Silviu Lupescu, Polirom, Iași, 1996 – *n.ed.*).
44 M. Eliade, *Șamanismul,* pp. 206 și urm.
45 M. Mauss, *op. cit.,* cap. III; M. Eliade, *Șamanismul,* pp. 282–283.

Lista ilustrațiilor

1 Sufletul și umbra ieșind din mormânt în zorii zilei, c. 1400 î. Cr., papirusul Neferoubenef 92, Musée du Louvre, Paris.
2 Pixidă atică cu figuri negre, c. 580–570 î. Cr., în. 12,5 cm, Musée du Louvre, Paris.
3 Detaliu din Girolamo Mocetto, *Narcis la marginea apei,* înainte de 1531, tempera pe lemn. Musée Jacquemart-André, Paris. Foto: Photographie Bulloz.
4 Antonio Tempesta, *Narcis la fântână,* planșa 28 din ediția din 1606 a *Metamorfozelor* lui Ovidiu, gravură, 97 × 115 cm, British Library, Londra.
5 Reclamă pentru parfumul Chanel *Égoïste „Platinum",* 1994. Prin amabilitatea Chanel, Paris, © 1997 Chanel.
6 Giorgio Vasari, *Originea picturii,* 1573, frescă, Casa Vasari, Florența. Foto: Gabinetto Fotografico, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Florența.
7 Bartolomé Estebán Murillo, *Originea picturii,* c. 1660–1665, ulei pe pânză, 115 × 169 cm, Muzeul Național de Artă, București.
8 Giovanni di Paolo, *Fuga în Egipt,* 1436, tempera pe lemn, 50 × 50,7 cm, Pinacoteca Nazionale di Siena. Foto: Soprintendeza per i Beni Artistici e Storici, Siena.
9 Giovanni di Paolo, ilustrație pentru *Paradisul* lui Dante, Cântul I, c. 1450, British Library, Londra.
10 Detaliu din Giotto, *Închinarea magilor,* 1304–1306, frescă, Capela Scrovegni, Padova. Foto: Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma.
11 Masaccio, *Sf. Petru vindecându-i pe bolnavi cu umbra lui,* 1426–1427, frescă, 230 × 162 cm. Capela familiei Brancacci din biserica Santa Maria del Carmine, Florența. Foto: Scala.
12 Leonardo da Vinci, studiu de proiecție a umbrei, din Ms C fol. 9*r*, c. 1492, 31,7 × 22 cm, Bibliothèque de l'Institut de France, Paris. Foto: Photographie Bulloz.

13 Albrecht Dürer, studiu de proiecție a umbrei, din prima ediție a lucrării sale *Underweysung der Messung...* 7,5 × 21,5 cm, Nürnberg, 1525.
14 Leonardo da Vinci, studiu de proiecție a umbrei, din Ms A fol.93*v*, c. 1492, 14,5 × 22 cm. Bibliothèque de l'Institut de France, Paris. Foto: Photographie Bulloz.
15 Școala lui Leonardo da Vinci, studiu de proiecție a umbrei, fol. 90*r* din Codex Huyghens (MA 1139), după 1500, 23,2 × 18,3 cm. The Pierpont Morgan Library, New York. Foto: David A. Loggie.
16 Filippo Lippi, *Buna Vestire,* c. 1440, tempera pe lemn, două panouri, 64 × 23 cm fiecare. Frick Collection, New York.
17 Detaliu din il. 16.
18 Jan van Eyck, *Buna Vestire,* 1437, ulei pe lemn, două panouri, 27,5 × 8 cm fiecare, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda. Foto Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
19 Filippo Lippi, *Buna Vestire,* c. 1440, tempera pe lemn, 175 × 183, cm. S. Lorenzo, Florența. Foto: Gabinetto Fotografico, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Florența.
20 Detaliu din il. 19.
21 Konrad Witz, *Închinarea Magilor,* 1444, aripă a unui poliptic al *Sf. Petru,* tempera pe lemn, 132 × 151 cm. Musée d'Art et d'Histoire, Geneva. Foto: Yves Suza.
22 Rogier van der Weyden, *Fecioara cu pruncul,* c. 1433, ulei pe lemn, 14,2 × 10,2 cm. ©Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid.
23 Pier Maria Pennacchi, *Mântuitorul binecuvântând,* c. 1500, ulei pe lemn, 141 × 68 cm, Galleria Nazionale, Parma. Foto: Gabinetto Fotografico, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Parma.
24 Maerten van Heemskerck, *Sfântul Luca pictând portretul Fecioarei,* c. 1553, tempera pe lemn, 205,5 × 143,5 cm, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Rennes. Foto: Louis Deschamps.
25 Detaliu din il. 24.
26 Giovan Pietro Bellori, gravură de Charles Errard pentru *Idea,* din *Viețile...* lui Bellori, Roma, 1672.
27 Ciro Ferri, *Școala de pictură,* c. 1665–1675, desen pe hârtie, Galleria degli Uffizi, Florența.
28 Vicente Carducho, *Tabula Rasa,* gravură de la sfârșitul lucrării sale *Dialogos de la pintura,* Madrid, 1633. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.
29 Gabriel Rollehagen, *Nulla dies sine linea,* emblemă din lucrarea sa *Nucleus Emblematum,* Paris, 1611. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.

30 Vicente Carducho, *Autoportret,* c. 1633, ulei pe pânză, 91,9 × 85,1 cm. Stirling Maxwell Collection, Pollok House, Glasgow. Foto: Glasgow Museums and Art Galleries.
31 Nicolas Poussin, *Autoportret,* 1650, ulei pe pânză, 98 × 74 cm. Musée du Louvre, Paris. Foto: Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux.
32 Marie-Louise Elisabeth Vigée-Lebrun, *Autoportret,* 1790, ulei pe pânză, 100 × 81 cm, Uffizi, Florența. Foto: Scala.
33 Sébastien Le Clerc II, *Pictură,* 1734, ulei pe pânză. Schloss Waldegg, Solothurn, Elveția. Foto: Schweizerisches Landesmuseum, Switzerland/Kantonale Denkmalpflege Solothurn/Jürg Stauffer/ Historisches Museum Basel.
34 Pierre Auguste Renoir, *Le Pont des Arts,* c. 1867–1868, ulei pe pânză, 62 × 103 cm. Norton Simon Museum, Pasadena, California. Foto: The Norton Simon Foundation, Pasadena, California.
35 Claude Monet, *Umbra lui Monet pe lacul cu nuferi,* c. 1920, fotografie, 4 × 5 cm. Colecția Philippe Piguet, Paris.
36 Claude Monet, *Nuferi,* 1906, ulei pe pânză, 87,6 × 91,7 cm. Art Institute of Chicago, Colecția Mr & Mrs Martin A. Ryerson. Foto: © 1996 The Art Institute of Chicago, toate drepturile rezervate.
37 Alfred Stieglitz, *Umbre pe lac – Stieglitz și Walkowitz,* 1916, fotografie realizată cu emulsie de argint, 11,3 × 8,9 cm. Foto: National Gallery of Art, Washington, DC, Colecția Alfred Stieglitz.
38 André Kertész, *Autoportret,* 1927, fotografie realizată cu emulsie de argint, 20 × 19,8 cm. Paul Getty Museum, Los Angeles, © Estate of André Kertész.
39 Pablo Picasso, *Siluetă cu tânără ghemuită,* datată 6 iulie 1940, ulei pe pânză, 162 × 130 cm. Colecție particulară. Foto: © Succession Picasso/DACS 1997.
40 Pablo Picasso, *Tânără tristă,* datată 10 iunie 1939, ulei pe pânză, 92 × 60 cm. Colecție particulară. Foto: © Succession Picasso/ DACS 1997.
41 Pablo Picasso, *Pictorul și modelul,* 1928, ulei pe pânză, 130 × 163 cm, Museum of Modern Art, New York, Colecția Sidney and Harriet Janis. Foto: © Succession Picasso/DACS 1997.
42 Pablo Picasso, *Umbra de pe femeie,* datat 29 decembrie 1953, ulei pe pânză, 130,8 × 97,8 cm. Art Gallery of Ontario, Toronto, donație Sam și Ayala Zacks. Foto: © Succesiunea Picasso / DACS 1997.
43 Pablo Picasso, *Umbra,* datată 29 decembrie 1953, ulei și cărbune pe pânză, 129,5 × 96,5 cm. Musée Picasso Paris. Foto: © Succesiunea Picasso / DACS 1997.

44 Albrecht Dürer, *Desenatorul,* gravură pentru cea de-a treia ediție revizuită a lucrării sale *Underweysung der Messung...,* 7,5 × 21,5 cm, Nürnberg, 1538. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.
45 Johann Jacob von Sandrart, *Inventarea picturii,* gravură pentru pagina 40 a lucrării lui Joachim von Sandrart *Academia nobilissimae artis pictoriae,* Nürnberg, 1683. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.
46 Agostino Veneziano, *Academia lui Baccio Bandinelli,* 1531, gravură. Metropolitan Museum of Art, New York, Colecția Elisha Whittelsey, Elisha Whittelsey Fund.
47 Samuel van Hoogstraten, *Dansul umbrei,* gravură pentru pagina 260 a lucrării sale *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst,* Rotterdam, 1675. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.
48 Athanasius Kircher, *Mașină parastatică,* gravură pentru pagina 905 din *Ars Magna Lucis et Umbrae,* Roma, 1656. Bayerische Staatsbibliothek, München.
49 Jacques de Gheyn II, *Cele trei vrăjitoare căutând comoara îngropată,* 1604, desen în peniță cu laviu brun-cenușiu, 28 × 40,8 cm. Ashmolean Museum, Oxford.
50 Vasily Komar și Aleksandr Melamid, *Originile realismului socialist* (din seria „Realismul socialist nostalgic"), 1982–1983, ulei pe pânză, 72 × 48 cm. Colecție particulară. Foto: Ronald Feldman Fine Arts, Inc., New York/D. James Dee.
51 Eduard Daege, *Inventarea picturii,* 1832, ulei pe pânză, 176 × 135,5 cm. Nationalgalerie, Berlin. Foto: Staatliche Museen zu Berlin Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz.
52 Johannes Sambucus, *Conștiință încărcată,* gravură pentru lucrarea sa *Emblemata,* Anvers, 1564. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.
53 Morris & Gosciny, *Lucky Luke,* carte de benzi desenate, 1996. © Lucky Productions, 1996.
54 William Rimmer, *Fuga și urmărirea,* 1872, ulei pe pânză, 45,7 × 66,7 cm. Museum of Fine Arts, Boston, Donație Miss Edith Nichols.
55 Giorgio de Chirico, *Melancolia și misterul unei străzi,* 1914, ulei pe pânză, 87 × 71,5 cm. Colecție particulară, © DACS 1997.
56 Jean Debreuil, *Studiu de umbre,* gravuri pentru p. 135 din volumul I al lucrării *La perspective pratique,* Paris, 1651. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.
57 Gérard de Lairesse, *Studiu de umbre,* gravuri pentru planșele 22 și 438 din vol. I al lucrării *Grand Livre des peintres,* Paris, 1787. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.

58 Cadru din filmul lui Robert Wiene și al lui Willy Hameister din 1920, *Cabinetul doctorului Caligari.*
59 Cadru din filmul lui Friedrich Murnau din 1922, *Nosferatu, o simfonie a groazei.*
60 Anne-Louis Girodet-Trioson, *Originea desenului,* gravură din *Œuvres posthumes,* Paris,1829. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.
61 Thomas Holloway și alții, *Mașina de desenat siluete,* gravură pentru pagina 179 din Lavater, *Essays on Physiognomy,* partea I, vol. II, Londra, 1792. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.
62 Gravură anonimă, *Sufletul omului,* pentru planșa 42 din Jan Comenius, *Orbis Sensualium Pictus,* Nürnberg, 1629. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.
63 Johann Caspar Lavater, *Studiu fizionomic,* Leipzig și Winterthur, 1776. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.
64 Alexander Cozens, *Frumusețe simplă,* gravură pentru planșa 1 din lucrarea sa *Principles of Beauty, Relative to the Human Head,* Londra, 1777–1778. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.
65 Johann Caspar Lavater, *Studiu fizionomic al lui Apollo din Belvedere.* Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.
66 Thomas Holloway, după J. H. Fuseli, *Siluete ale lui Cristos,* gravură pentru pagina 212 din Lavater, *Essays on Physiognomy,* partea I, volumul II, Londra, 1792. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.
67 Johann Caspar Lavater, *Satir în fața unor siluete,* 1776, gravură.
68 Georg Cruikshank, *Omul în gri apucând umbra lui Peter Schlemihl,* gravură pentru *Peter Schlemihl,* Londra, 1824, ediția a II-a, 1827, traducere în limba engleză de Sir John Bowring a romanului lui Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte,* 1814.
69 Adolf Schrödter, *Omul în gri apucând umbra lui Peter Schlemihl,* gravură pentru Chamisso, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte,* Leipzig, 1836. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.
70 Adolf Menzel, *Omul în gri apucând umbra lui Peter Schlemihl,* gravură pentru Chamisso, *Peter Schlemihl,* Nürnberg, 1839. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.
71 Scenă din Walt Disney, *Peter Pan,* 1953. © Disney, cu permisiune specială de reproducere.
72 Georg Cruikshank, *Omul în gri oferindu-i umbra lui Peter Schlemihl în schimbul sufletului acestuia,* gravură pentru ediția londoneză din 1827 a romanului *Peter Schlemihl.* Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.

73 Adolf Menzel, *Urmărirea umbrei*, gravură pentru *Peter Schlemihl*, Nürnberg, 1839. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.
74 Georg Cruikshank, *Urmărirea umbrei*, gravură pentru *Peter Schlemihl*, Londra, 1827. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.
75 Adolf Schrödter, *Lupta cu umbra*, gravură pentru *Peter Schlemihl*, Leipzig, 1836. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.
76 Georg Cruikshank, *Peter Schlemihl aruncând punga în prăpastie*, gravură pentru *Peter Schlemihl*, Londra, 1827. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.
77 Georg Cruikshank, *Peter Schlemihl zburând peste mări*, gravură pentru *Peter Schlemihl*, Londra, 1827. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.
78 Georg Cruikshank, *Peter Schlemihl la Polul Nord*, gravură pentru *Peter Schlemihl*, Londra, 1827. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.
79 Adolf Schrödter, *Peter Schlemihl aruncând punga în prăpastie*, gravură pentru *Peter Schlemihl*, Leipzig, 1836. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.
80 Adolf Menzel, *Peter Schlemihl în peștera de sihastru*, gravură pentru *Peter Schlemihl*, Nürnberg, 1839. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.
81 Johann Ehrenfried Schumann, *Goethe studiind o siluetă*, 1778, ulei pe pânză, 51,5 × 40 cm. Fries Deutsches Hochstift-Goethe Museum, Frankfurt. Foto: Ursula Edelmann.
82 Francisco de Goya, *Diogene*, 1814–1823, laviu, 20,5 × 14 cm. Museo del Prado, Madrid.
83 Kasimir Malevici, *Pătrat negru*, 1915, ulei pe pânză, 79,5 × 79,5 cm. Galeriile de Stat Tretiakov, Moscova.
84 „Cham“ (Amédée de Noë), gravură pentru planșele 27–28 din *L'Histoire de Monsieur Jobard*, Paris, 1839. Foto: Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.
85 Constantin Brâncuși, fotografie a sculpturii sale *Începutul lumii*, c. 1920. Foto: Documentations Photographiques des Collections du Musée National d'Art Moderne, Paris. © ADAGP, Paris și DACS, Londra, 1997.
86 Constantin Brâncuși, fotografie a sculpturii sale *Prometeu*, 1911. Foto: Documentations Photographiques des Collections du Musée National d'Art Moderne, Paris. © ADAGP, Paris și DACS, Londra, 1997.
87 Man Ray, *Bărbat*, 1917–1918, fotografie realizată cu emulsie de argint. Musée National d'Art Moderne, Paris. © Man Ray Trust/ ADAGP, Paris și DACS, Londra, 1997.

88 Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918, ulei pe pânză, 69,8 × 313 cm. Yale University Art Gallery, New Haven, donație din legatul Katherinei Dreier. Foto: Joseph Szaszfai.
89 Marcel Duchamp (?), *Umbre ale unui ready-made*, (1918), fotografie făcută în atelierul lui din New York, 33 West 67th Street.
90 Christian Boltanski, *Umbre* (1986), instalație la Kunsthalle Hamburg,1991. Foto: prin amabilitatea artistului.
91 Andy Warhol, *Umbră* (detaliu), 1979, serigrafie pe polimer sintetic aplicat pe pânză, 193 × 132,1 cm. Dia Art Foundation, New York. Foto: © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / ARS, New York și DACS, Londra, 1997.
92 Gianfranco Gorgoni, *Andy Warhol și Giorgio de Chirico, N.Y.C.*, c. 1974, fotografie.
93 Andy Warhol, *Piață italiană cu Ariadna (după De Chirico)*,1982, serigrafie pe polimer sintetic aplicat pe pânză, 116 × 127 cm. Andy Warhol Museum, Pittsburgh. Foto: © 1996 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / ARS, New York, și DACS, Londra, 1997.
94 Andy Warhol, *Umbre*, 1978, instalație la Andy Warhol Museum, Pittsburgh (împrumutată de la Dia Art Foundation, New York), serigrafie pe polimer sintetic aplicat pe pânză, instalație rotativă prezentând 55 din cele 102 pânze, 193 × 132,1 cm fiecare. Foto: The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / © ARS, New York și DACS, Londra, 1997.
95 Andy Warhol, *Umbra*, 1981, serigrafie pe hârtie, 96,5 × 96, 5 cm. Prin amabilitatea de la Ronald Feldman Fine Arts, Inc., New York / © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / ARS, New York și DACS, Londra, 1997.
96 Andy Warhol, *Autoportret*, 1978, serigrafie pe polimer sintetic aplicat pe pânză, două panouri alăturate, 102,6 × 102,6 cm fiecare. Dia Centre for the Arts, New York. Foto: Paul Hester. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / ARS, New York și DACS, Londra, 1997.
97 Andy Warhol, *Double Mickey Mouse*, 1981, serigrafie (dintr-o ediție limitată de 25, unele cu pulbere de diamant), 77,5 × 109,2 cm. Prin amabilitate: Ronald Feldman Fine Arts, Inc., New York. Foto: © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / ARS, New York și DACS, Londra, 1997.
98 Paul Klee, *Fulger fizionomic*, 1927, acuarelă, 25,4 x 25,4 cm. Colecție particulară. Foto: Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern. © DACS 1997.
99 Giorgio de Chirico, *Autoportret*, 1920, tempera pe pânză, 60 × 50,5 cm. Colecție particulară. © DACS 1997.

Cuprins

Redactor
MONA ANTOHI

Tehnoredactor
MANUELA MĂXINEANU

DTP
FLORINA VASILIU
DAN DULGHERU

Corector
ANCA DRĂGHICI

Apărut 2008
BUCUREȘTI – ROMÂNIA

Lucrare executată la R. A. „MONITORUL OFICIAL“



Foto: Anna Maria Coderch

Pe copertă:

Filippo Lippi, *Buna Vestire,*
c. 1440, colecția Frick, New York

Georg Cruikshank, *Urmărirea umbrei,*
Londra, 1827